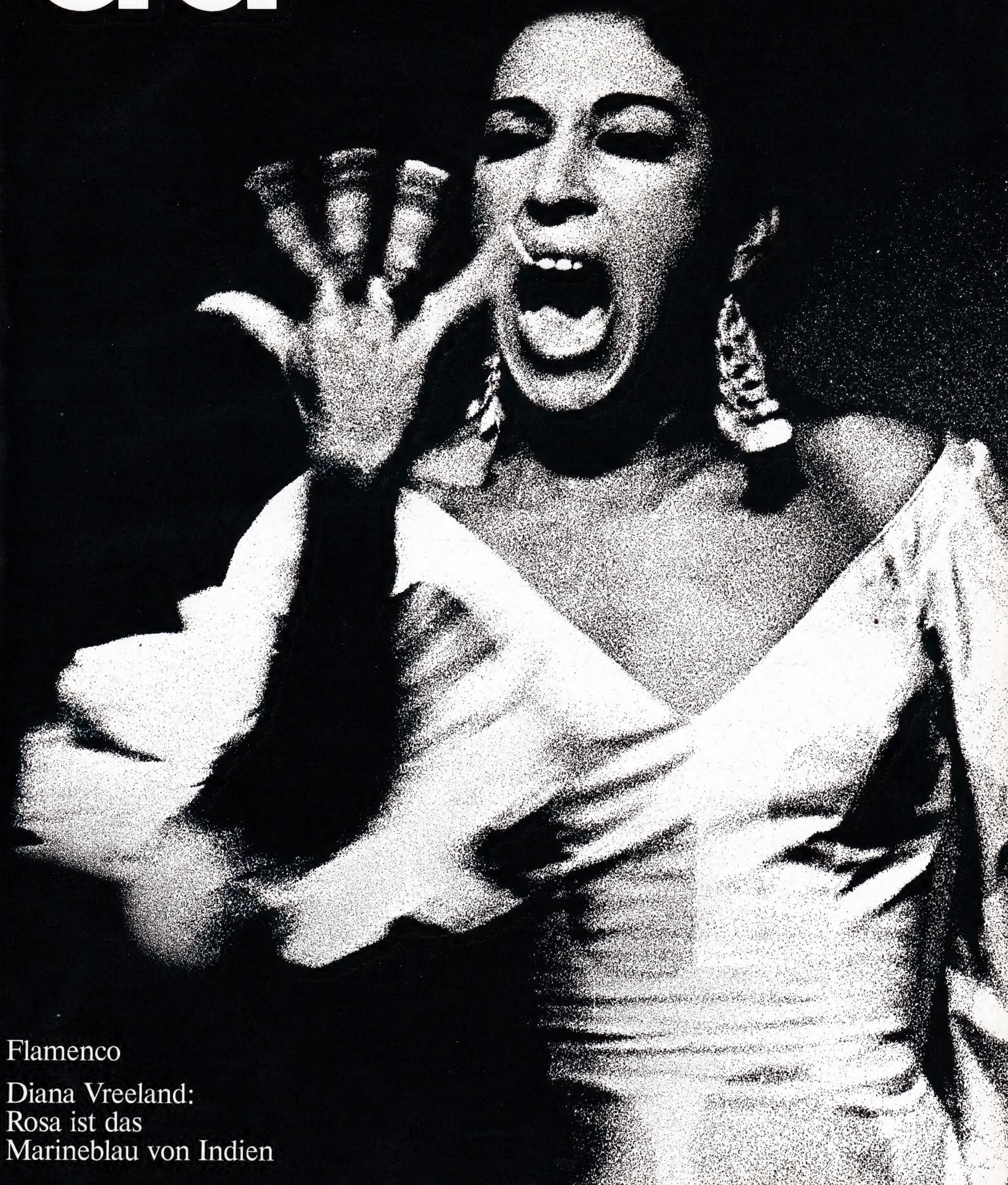
9/1984 Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

du



Flamenco

Diana Vreeland:
Rosa ist das
Marineblau von Indien

Der Gesang der Nacht

Urs Stahel, Redaktor

«Der *cante jondo* singt immer in der Nacht. Er hat nicht Morgen, nicht Abend, nicht Berge, nicht Ebenen. Er hat nur die Nacht... und furchtbar inmitten des Dunkels schnellt er seine Goldpfeile ab, die sich in unser Herz bohren. Inmitten des Dunkels ist er ein gewaltiger blauer Bogenschütze, dessen Köcher sich niemals erschöpft.» Diese poetische Darstellung von Federico García Lorca beschwört die Urform des *cante Flamenco*, den tiefen melancholischen Volksgesang Andalusiens, der lange Zeit nur von Eingeweihten geliebt, von vielen aber heftig abgelehnt wurde - bis er seit Ende des letzten Jahrhunderts wiederholt einen Siegeszug durch die ganze Welt feiern konnte. Die ungewohnte tonale Struktur des Gesangs *(cante)*, die anfeuernde Rhythmik des Händeklatschens *(jaleo)*, das Spezifische der Flamenco-Gitarre *(toque)*, aber vor allem der Stolz und das Wilde des Tanzes *(baile)* wurden weltberühmt. Dieser Erfolg wurde jedoch bitter bezahlt, denn die Zugeständnisse liessen die Qualität zuweilen auf das Niveau touristischer Folklore sinken.

Seit etwa zwanzig Jahren werden Anstrengungen unternommen, den «reinen» Flamenco-Gesang und -Tanz wieder zu kultivieren. Ob sich aber dasjenige wieder herstellen lässt, wovon so viele Überlieferungen schwärmen? Sie erzählen von Stimmungen des Verschmelzens, wenn der *duende*, dieser geheimnisvolle Zauber, beim Sänger oder Tänzer «von der Ferse her aufsteigt» und sich auf die Zuschauer überträgt: Diese Kraft verwandelt junge Mädchen in Mondsüchtige, füllt mit jugendlicher Röte einen verfallenen Greis, wirkt auf den Leib der Tänzerinnen wie der Wind auf den Sand - aber sie sucht nur Orte auf, wo «der sichtbare Ausdruck einer höheren Sehnsucht sich verschmilzt». Dies ist die Sehnsucht nach Transzendenz, in der offensichtlich ein erotisches Element mitschwingt, denn die Erotik, sei es eine körperliche, geistige oder heilige Erotik, hat die Kraft, den Abgrund unter den Menschen und zwischen einem vereinzelten Wesen und der Welt zu überbrücken und durch das Gefühl eines tiefen Zusammenhangs zu ersetzen. Sie bewirkt aber ein Auflösen aller festgefügten Formen, so dass wir «nackt», unkontrolliert, dem Schwindel des Augenblicks ausgeliefert dastehen. Eben von diesem Überschreiten ist in vielen Flamenco-Liedern die Rede, von der Vereinigung Liebender, vom Eintauchen in die Landschaft und - vom Tod: Lieber sich oder die Geliebte töten, als wieder in die Vereinzelung zurückkehren. In der Raserei eines Verlassenen steht auch das Gefühl der Transzendenz auf dem Spiel. - Wer aber hat heute noch den Mut, diese Sehnsucht so intensiv, so leidenschaftlich zu leben? Wer kann es sich leisten, so weit sich vorzuwagen?



Pablo Gargallo:
Dansarina.1924

du

Druck und Verlag
Conzett+Huber AG
Baslerstrasse 30, Postfach
8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00
Telex 822 371
Postanschrift für Verlag und Redaktion:
Postfach, 8048 Zürich

Herausgeber
Dr. Reto Conzett

Chefredaktor
Wolfhart Draeger

Redaktion
Ursula Erb
Urs Stahel

Visuelles Konzept und Gestaltung
Peter Gartmann

Sekretariat
Renate Huber
Susanne Knup
Bettina Wildi

Redaktionelle Mitarbeit
Dr. Erika Billeter, Lausanne
Dr. Vera Graaf, New York
François Grundbacher, Paris
Charlotte Haenlein, London
Ruth Henry, Paris
Helga Köcher, Wien
Dr. Martin Kraft, Zürich
Annemarie Monteil, Basel
Heinz Neidel, Nürnberg
Maria Pia Quarzo Cerina, Mailand
Ingrid Rein, München
Dr. Jeannot Simmen, Berlin
Marie Luise Syring, Paris
Margit Weinberg-Staber, Zürich
Conradin Wolf, Zürich / Mailand
Hildegunde Wöller, Stuttgart
Monika von Zitzewitz, Mailand

Verlagsleitung
René Hauser

Anzeigenleitung
Aldo Rodesino

Papier
Papierfabrik Biberist

Umschlag

«La Pescailla». Photo: Colita, Barcelona


ESPAÑA

Leserbriefe

Aufbruch in die Sackgasse, «du» 5/84

Wie aus der Definition der Ausgabe Ihrer Zeitschrift hervorgeht, handelt es sich um eine Publikation für Kunst und Kultur. In Ihrem Artikel wird das Hauptgewicht auf die Publikation von Rachel Carsons «Silent Spring» gelegt. Was in Ihrem Artikel an «krausem Krimskrams» zusammengeschrieben wird, losgelöst von jeglicher Fachkenntnis und in polemischer Wiederholung von früheren, grösstenteils tendenziösen Publikationen, muss als unsorgfältig recherchiertes Elaborat bezeichnet werden. Kultur beinhaltet meines Erachtens auch das Element der Ehrlichkeit, mit anderen Worten die Notwendigkeit, alle verfügbaren Elemente in eine Beurteilung einzubeziehen. Es wäre auch recht interessant sich zu überlegen, ob DDT – und darum geht es ja hauptsächlich in Rachel Carsons Publikation – nicht mehr zur Kultur beigetragen hat als das Buch selbst.

Armin Hauser, Bottmingen

Wenn Sie mein Editorial richtig gelesen hätten, wäre Ihnen zweifellos aufgefallen, dass ich das Hauptgewicht darin keineswegs auf Rachel Carsons Buch gelegt habe, sondern dass mir dieses Buch lediglich als Beispiel – unter anderen – dafür diente, auf jene Probleme hinzuweisen, die am Ende der sechziger Jahre ins allgemeine Bewusstsein drangen. Es ist unbestritten, dass durch «Silent Spring» zum erstenmal ein breites Publikum mit der Umweltproblematik konfrontiert wurde. Dass der Erkenntnisstand heute ein anderer und differenzierterer ist, versteht sich von selbst.

W. Draeger, Chefredaktor

Einfallsreich und lebendig

Wer wie ich seit 1952 Bezieher des «du» ist, hat in diesen 32 Jahren die Veränderungen der Zeit, die sich widerspiegelten in den Veränderungen der Zeitschrift, in allen Phasen miterlebt. Ob er über «seine» Zeitschrift enttäuscht war, was dann und wann der Fall war, oder ob er sich über sie freute, was öfter geschah – er unterrichtete leider, wie fast alle seinesgleichen, die Redaktoren nie durch einen für sie nützlichen Leserbrief. Da mir nun seit Januar 1984 Heft für Heft Anlass zu Freude und Dank gibt, will ich wenigstens für den laufenden Jahrgang diesen Dank begründen. Die jetzige «Statur» des «du» wuchs in den vergangenen Jahren allmählich heran. Woran liegt das? Der Briefschreiber, der Subjektivität seines Urteils bewusst, glaubt das Gelingen in der Ausweitung des inhaltlichen Einzugsbereichs begründet: «Die Zeitschrift für Kunst *und Kultur*» nennt sich das «du» seit Januar 1984. In den drei Teilen, in die jedes Heft sich gliedert, von denen der mittlere Teil dominiert und das Hauptthema enthält, ohne dass die beiden anderen Teile in ihrem ergänzenden oder kontrastierenden Eigenleben geschmälert würden, wird die Weltoffenheit der jetzigen Redaktion ersichtlich. Weil es ihr um die Sache geht, braucht sie nicht ängstlich zu sein, ist sie frei von Vorurteilen gegen Personen und Sachen.
Von der Konzeption, die zweimal in einem «Editorial» (Heft 3/1981; Heft 1/1984) benannt wurde, seien wenigstens diese Sätze in Erinnerung gerufen: «Die Welt ist komplizierter geworden, und zu Recht erwartet sie differenziertere Antworten und Verhaltensweisen. Ohne bewährte Traditionen über den Haufen zu werfen und Bleibendes zu vernachlässigen, versuchen wir jeden Tag neu, diesem Umstand Rechnung zu tragen, immer in dem Willen, jede Ausgabe des ‹du› zu einer Hilfe für den Leser werden zu lassen, die seinen Alltag bereichert und über die Grundbegriffe des Hier und Heute hinausweist» (Heft 3/1981). Diese Konzeption wird mit so viel journalistischem Einfallsreichtum verwirklicht, «dass die Zeitschrift nach all der Zeit (immerhin 43 Jahre) anspruchsvoll lebendig existiert» (1/84). Dazu verhilft dem «du» nicht zuletzt die im Impressum aufgezählte redaktionelle Mitarbeit von Sachkennern in den entscheidenden europäischen und aussereuropäischen Zentren. Vorzüglich sind auch die Auswahl des jeweiligen dichterischen oder essayistischen Textes und seine Integration in das erste Drittel des Heftes. Das «du» ist für mich eine Zeitschrift, die auf vielfältige Weise anregt und innerlich bereichert. Grund genug, dem Herausgeber, der Redaktion, ihren Mitarbeitern, dem Verlag zu gratulieren und zu danken.

Dr. Herbert Schweizer, Kempten/Allgäu

Lebendig Aufbewahrtes, «du» 8/84

Der Artikel über den Zeichner Jakob Schärer in «du» 8/84 hat mich sehr beeindruckt, vor allem die Selbstbekenntnisse haben mich sehr gefesselt. Könnte man mehr davon lesen, das heisst, sind sie verlegt worden?

Edgar Unwin, Arbon

Die Selbstbekenntnisse Jakob Schärers sind noch nirgends verlegt worden; der Beitrag im «du» ist eine Erstveröffentlichung. Die Red.



Magno – ein alter Brandy
von ausdrucksvollem
Geschmack

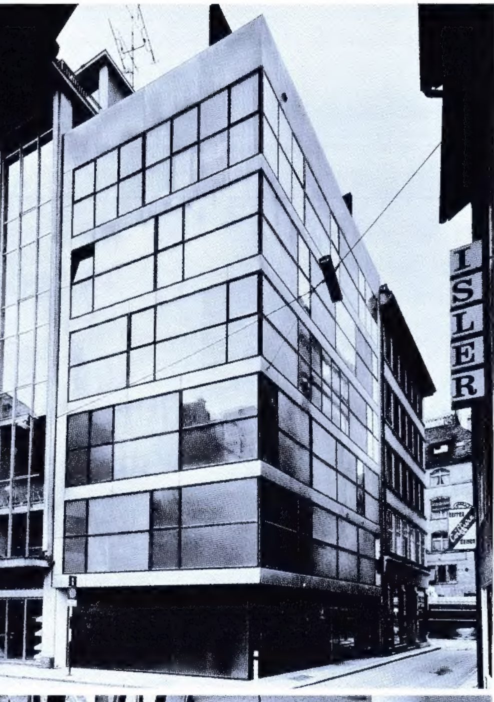
Veterano – der Brandy
mit dem gewissen Etwas

OSBORNE

CASA FUNDADA EN 1772

Vier neue Museen

Architekturmuseum, Basel





Architekturmuseum, Pfluggässlein 3, 4001 Basel. Tel. 061/25 14 13. Direktor: Dr. Ulrike Jehle. Öffnungszeiten: Dienstag bis Freitag 10–12 und 14–18.30 Uhr, Samstag 10–16 Uhr, Sonntag 10–13 Uhr. Anfahrt mit Auto: Parking Anfos-Haus, von dort Tram Linien 1, 7, 14, 15 bis Barfüsserplatz; oder Parking des Kantonsspitals, Petersgraben, von dort zu Fuss. Das Museum liegt in der Innenstadt. Anfahrt mit Tram: Linien 1, 4, 6, 7, 14, 15, 16, 18 bis Barfüsserplatz oder Marktplatz. Ausstellungsprogramm ab Oktober: 29.9.–28.10. Luigi Nozzi, Tessiner Architekt; 10.11.–11.12. Raumplan von Adolf Lot (Modelle und Pläne).

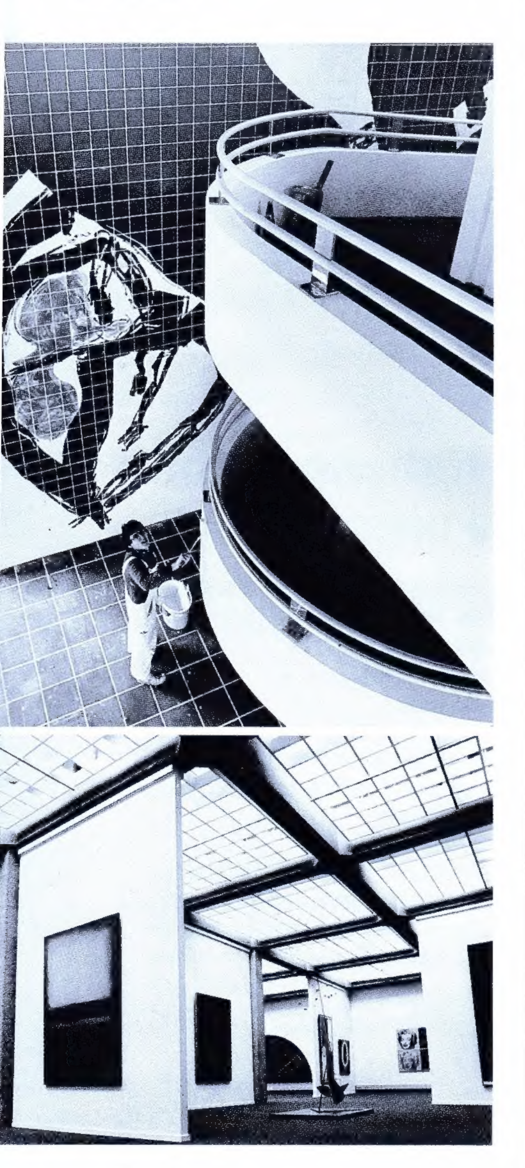
Während in den Hallen der Basler Mustermesse die ART 15/84 vor einem bewegten wirtschaftlichen und künstlerischen Hintergrund Geschichte machte, wurde das Domus-Haus, ein ehemaliges Geschäftshaus im Herzen der Altstadt Basels, seiner Bestimmung als erstem Architekturmuseum der Schweiz übergeben.
Der ehemals gotische Bau im Pfluggässlein wurde 1925 zum erstenmal in ein Haus mit Mietwohnungen und Geschäftsräumen umgebaut. Aufgrund der Initiative von Klaus Kornfeld, dessen Mitarbeiter Walter Schmidlin und des im vergangenen Jahr verstorbenen Architekten Tibère Vadi entstand 1959 an dieser Stelle das Domus-Haus; ein Geschäftsgebäude, das als Lehrstück moderner Architektur in der Schweiz betrachtet werden muss. Mit einer sprossenverglasten, zurückversetzten Schaufensterfront im Erdgeschoss und weiteren fünf Stockwerken ist die auf einem strengen Rastersystem aufgebaute Fassade mittels rhythmischer Aufteilung – ein Spiel zwischen kleinen, grossen, durchsichtigen und lichtbrechenden Glasflächen – von keiner Schematik bestimmt. Die einzelnen Deckenplatten der architektonischen Konstruktion werden von drei runden, zurückversetzten Betonpfeilern und auf zwei Seiten von Giebelwänden getragen, während das Fundament auf einer abgedichteten Betonwanne ruht, um den Schutz gegen Grundwasser zu gewähren. Als Erinnerung an den ehemaligen gotischen Bau wurde im ersten Untergeschoss ein vorhandener dreiteiliger Kreuzstock aus Sandstein integriert.
Am 15. Juni 1984 nun wurde in diesem Gebäude das für die Schweiz erste und einzigartige Architekturmuseum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Basel wurde nicht willkürlich als Standort gewählt. Für das neue Museum, das von einer privaten Stiftung getragen und von Gönnern unterstützt wird, ist es von grosser Bedeutung, überregionale und internationale Kontakte zu pflegen und weiter auszubauen. Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, die Leiterin des Museums, will anhand von Ausstellungen, mittels Plänen, Modellen, Abbildungen, Büchern und Zeitschriften, die Auseinandersetzung von der Städteplanung bis hin zur Innenarchitektur allen Interessierten zugänglich machen. Tagungen, Vorträge und Nachdrucke wichtiger architektonischer Publikationen gehören genauso zur ausstellerischen Tätigkeit wie das Ziel, sich aufgeschlossen und unkonventionell mit allen aktuellen und historischen Fragen zu befassen und neben den eigenen Ausstellungen die von anderen Institutionen erarbeiteten Manifestationen zu übernehmen.
Als erster wurde der bulgarisch-amerikanische Landschaftskünstler Christo für diese neue Institution in der Schweiz tätig. Unter dem Titel «Wrapped Floors im Architekturmuseum Basel» entwickelte er ein Projekt, das er kurz vor der Eröffnung mit seinem Team installierte und das bis zum 1. Juli in den Räumen des Museums zu sehen war. Seine lautlose, abgeschirmte, poetische Annäherung ans Domus-Haus visualisierte Christo durch eine einfache, klare Gliederung der Räume unter Einbeziehung der Treppen. Die Böden und Treppen waren mit weissen, zum Teil in ein leichtes Grau übergehenden Tüchern verhüllt. Die Fensterfronten verkleidete Christo mit hellbraunem Packpapier. Dadurch, dass Christo die Fensterrahmen frei liess, blieb der architektonische Grundraster der Fensterfront im Raum sichtbar. Eine ruhige, in sich geschlossene Atmosphäre, die inmitten der lebendigen Altstadt fast ein wenig zum Vergessen verleitete. Eine stille Sprache, die den Charakter der Architektur wie selbstverständlich unterstrich. Kein hübsches Stilleben, kein Beifall. Aussage war hier die Geisteshaltung. Das Bedürfnis nach neuen Mythen machte sich schmerzlich bemerkbar; denn zur Kultur der Architektur gehört nicht nur das Gebaute, sondern auch das Gelebte, Gedachte und Empfundene.

Ingrid Reineke



Natürliche Farben wie nie zuvor.
Durch neue strukturierte Zwillingskristalle, neue Emulsionen, neuen Schichtaufbau und zahlreiche Optimierungen im Detail.
Für Farbdias:
Agfachrome CT 64
Für normale Lichtverhältnisse. Mit einzigartiger Schärfe und extremer Feinkörnigkeit.
Agfachrome CT 200
Der universell einsetzbare Diafilm für normale bis schwierige Lichtverhältnisse, kurze Verschlusszeiten und kleine Blendenöffnungen.
AGFA-GEVAERT
Agfa
AGFA
CHROME
CT 200
AGFA
CHROME
CT 64
Die neuen Filme. Agfa

Museum Folkwang, Essen



Museum Folkwang, Bismarckstrasse 64–66, 4300 Essen. Tel. 201 / 77 47 83 und 78 24 49. Direktor: Prof. Dr. P. Vogt. Öffnungszeiten: täglich 10–18 Uhr, montags geschlossen. Anfahrt mit Auto: von Wuppertal auf der B 224 nach Essen, rechts abbiegen, rechts ums Museum herum, Parkplätze an der Goethestrasse. Anfahrt mit Strassenbahn: vom Bahnhof in Richtung Bredenau und Rückenscheidt, bis Witterringstrasse. Ausstellungen ab Oktober: Dokoupil (Gemälde) und Ludwig Richter (Gemälde). Photoabteilung: Schriftsteller als Photographen: Gerhart Roth.

Frage: Ist es normal, dass zwischen 1982 und 1986 allein in Nordrhein-Westfalen neun Museen eröffnet wurden oder noch im Bau sind? Darunter die Museen in Bochum und Essen, das Josef-Albers-Museum in Bottrop, das Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig in Köln, die Nordrhein-Westfälische Landesgalerie in Düsseldorf und das von Hans Hollein errichtete aussergewöhnliche Museum am Abteiberg in Mönchengladbach.
In der Tat: Es geschehen noch Zeichen und Wunder. Denn diese Ballung von Museumsneubauten an Rhein und Ruhr fällt in eine Zeit, da die öffentliche Hand an allen Ecken und Enden zum Sparen gezwungen ist. So kann man nicht nur von einem Wunder, sondern muss auch von Schizophrenie sprechen: Es werden in Erfüllung langfristiger Planungen einerseits fleissig Museen gebaut und erweitert, andererseits werden die Ankaufs- und Ausstellungsetats für diese (und alle anderen) Museen vielfach auf drastische Weise reduziert.
Die Neuinszenierung der Sammlung des Museums Folkwang in Essen ist glänzend gelungen.
Der Neubau aber ist keine architektonische Glanztat. Er ist ein sperriger Klotz mit einer Natursteinfassade, die, laut Museumsdirektor Paul Vogt, erst durch Verschmutzung schön wird. Der neue Museumstrakt ist ein reiner Zweckbau mit einem bahnhofshallenähnlichen Foyer, Kaufhauslampen, mit Stützen, die die Fenster verstellen, und – in der Eingangszone – mit einer postmodernistisch bemühten Gartenanlage aus Granitsteinchen, die zu kleinen Wällen, Mäuerchen, Nischen, Schlangen, Vertiefungen, Treppen geschichtet sind – alles niedlich, putzig, katastrophal banal.
Ein wirklicher Trost ist die Sammlung – und eine Überraschung. Denn das Folkwang-Museum kann nicht länger mehr als das Museum der klassischen Moderne bezeichnet werden. Es verfügt zwar nach wie vor über eine der schönsten und wichtigsten Sammlungen der klassischen Moderne, insbesondere des deutschen Expressionismus; jetzt aber, mit der Neuordnung dieser Sammlung, wird deutlich, dass das Folkwang-Museum auch und gerade ein Museum der Gegenwart ist, das sich mit einer Fülle exemplarischer Werke aus Amerika und Europa hervorragend darstellen kann.
Der Ausstellungssaal im Neubau ist in dieser Hinsicht eine Offenbarung: Albers, Rothko, Calder, Still, Newman, Sam Francis, Morris Louis, Stella, Warhol, Wesselman, Rosenquist, Indiana, Rauschenberg: Das ist eine Konzentration zeitgenössischer amerikanischer Kunst, die Weltmassstäben standhält. Dass Museumsdirektor Vogt hier die Konfrontation mit einer Phalanx deutscher Gegenwartskünstler wagt, ehrt ihn, auch wenn der Vergleich nicht so günstig für die Deutschen ausfällt: Richter, Klapheck, Baselitz, Palermo, Penck, Kiefer, Immendorf. Dazu ein paar «junge Wilde» als Leihgaben.
Der im Altbau ebenfalls hervorragend inszenierte andere Sammlungsteil hat mehr statischen Charakter. Hier geht es um Geschichte und ganz bewusst darum, bestimmte Situationen und Konstellationen aufzuzeigen. Deswegen sind die Übergänge fliessend zwischen den einzelnen Perioden des 19. Jahrhunderts mit Kabinetten grossartiger Bilder von Spitzweg, Friedrich, Stuck, Renoir, Monet, Courbet, Corinth, Liebermann zu den «Vätern» der Moderne – van Gogh, Gauguin, Cézanne –, zu Brücke, Blauer Reiter, Surrealismus, Kubismus und Bauhaus bis zum Informel, das durch Hartung, Vedova, Goetz, Hoehme, Sonderborg, Thieler, Schumacher, Schultze usw. erstklassig vertreten ist, und zu Zero mit typischen Arbeiten von Piene, Mack, Uecker. Manche Namen, manche Strömungen fehlen. Paul Vogt ficht dieses Manko nicht an. Man könne halt nicht alles haben, meint er lakonisch. Recht hat er.

Heiner Stachelhaus



JEZLER-BESTECKE bleiben im Familienbesitz
während Generationen. Alle Muster können zu jeder Zeit,
auch als Einzelteile, sofort ergänzt werden.
Eine einzigartige Garantie.

Beratung und Verkauf durch die guten
Gold- und Silberschmiedegeschäfte.

Silberwarenfabrik JEZLER & CIE AG Schaffhausen

JEZLER
ECHT SILBER
SEIT 1822

Typisch «Winterthur»

Rund um die Uhr unbürokratisch hilfsbereit. Das ganze Jahr. Tag für Tag.

Eine unter Zehntausenden von Hilfeleistungen:

Intertours-Winterthur Tatsachenbericht 57 901

Ferien zu zweit an der Riviera. Herr und Frau R. werden bei einem nächtlichen Ausflug mit ihrem Auto in einen Verkehrsunfall verwickelt. Frau Ch. R. erleidet einen Schock. Das Auto ist stark beschädigt.

So half Intertours-Winterthur:

- Organisation der Rückreise durch Vermittlung der «Winterthur»-Agentur in Nizza,
- Buchung des Flugs Nizza–Zürich (Tickets auf dem Flughafen abholbereit),
- Organisation des Auto-Rücktransports,
- Übernahme der Kosten von insgesamt Fr. 2590.– für: Nachttaxi Nizza–Ferienort, Abschleppen des Autos in die nächste Markenvertretung, 2 Flugtickets Nizza–Zürich, Standgebühren für Auto, Rücktransport des Autos in die Schweiz durch «Winterthur»-Abschleppdienst.



Intertours-Winterthur ist die tausendfach bewährte, aussergewöhnliche Reiseversicherung der «Winterthur». Denn Intertours-Winterthur hilft wirklich. In der Schweiz und im Ausland.

Wenn Sie mit dem Coupon oder bei der nächstgelegenen «Winterthur»-Vertretung den Informationsprospekt verlangen, erfahren Sie **vor der Reise,** wieviel Ihnen Intertours-Winterthur wert sein kann. Auch für Ihre Angehörigen.

winterthur
versicherungen

Immer in Ihrer Nähe.

Gutschein
einsenden an:

Winterthur-Versicherungen
Postfach 299
8401 Winterthur

Senden Sie mir mit der Post den Intertours-Winterthur-Prospekt mit Anmeldekarte zum Selbstausfüllen.

Vorname/Name:

Strasse/Nr.:

PLZ/Ort:

R 3

Das grosse Schlagwort von der Dezentralisierung in Frankreich ist im kulturellen Bereich keinesfalls ein leerer Wahn geblieben. Seit drei Jahren sind vom Kultusministerium zahlreiche Massnahmen und Abkommen getroffen worden für das, was bis dahin – oft zu Recht – als kulturelles Hinterland bezeichnet wurde. Diese Wende um 180 Grad gehört zu den spektakulären Ereignissen der sozialistischen Ära. Und sie hängt mit einer grundsätzlich neuen Einschätzung der Bedeutung von Kultur zusammen: Das Kultusministerium hat nicht mehr den geringsten Stellenwert im Gefüge des Staates, der Posten eines Kultusministers ist kein Abstellgeleise mehr.

Wenn wir einen Sektor der Arbeit herausgreifen, die sich unter Kultusminister Jack Lang (inzwischen delegierter Staatssekretär für kulturelle Angelegenheiten) mit der Förderung der bildenden Künste befasst, dann zieht die Einrichtung grosser Kunstzentren für ausschliesslich zeitgenössische Kunst das Hauptaugenmerk auf sich. Frankreich – so lautet die neue Weisung des Lang-Ministeriums – braucht nicht nur in Paris, mit dem Centre Pompidou, ein Kunstzentrum, sondern auch in einer Reihe anderer grosser Städte; Kunstzentren, die unabhängig vom zentralistischen Centre Pompidou über die aktuelle Moderne in der Kunst informieren können.

Insofern war die Eröffnung des ersten CNAC – wie die staatlichen Zentren für zeitgenössische Kunst gerafft genannt werden –, des ersten Zentrums in der Provinz, ein bedeutendes Ereignis; um so mehr als es sich bei dieser Einrichtung in Nizza um eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Anlage handelt.

Da ist einmal die reizvolle Lage der «Villa Arson» (so genannt nach der früheren Besitzerfamilie), die, im Norden der Stadt auf einem Hügel gelegen, eine weite Rundsicht über die Dächer und die Meeresbucht gewährt. Dann ist der 15000 m² grosse Gebäudekomplex so harmonisch aufgegliedert, die Begegnung von traditioneller Mittelmeervilla und Beton-Glas-Architektur so glücklich verlaufen, dass man die Villa Arson mit ihrem Parklabyrinth zum Schönsten zählen muss, was Frankreich auf diesem Gebiet besitzt. Das Zentrum verfügt jetzt neben den Ausstellungsräumen über einen Seminar- und einen Theatersaal sowie eine Reihe von schönen Ateliers, die internationalen Stipendiaten zur Verfügung stehen.

Die Eröffnungsausstellung stand unter der Devise «Ecriture dans la Peinture». Das ist symptomatisch; denn das neue Zentrum will sich nicht als musealer Ort, sondern als Ort der «Forschung» verstehen. Der Präsident ist Michel Butor, ein Schriftsteller, der sich angelegentlich mit den interdisziplinären Bezügen von Kunst und Diskurs beschäftigt. Die direktorale Verantwortung liegt beim Maler Henri Maccheroni. Beide zusammen sehen Schwerpunkt-Programme vor: zwei grosse thematische Ausstellungen pro Jahr, die jeweils Anlass zur Begegnung von Forschern und «Machern» der Kunst von heute sein sollen; daneben planen sie kleinere Projekte, so unter anderem «Ein Mann und seine Künstlerfreunde», das sich mit Sartre beschäftigt, sowie ein ähnliches Projekt um den Dichter Ponge. Eine grossangelegte «Dokumentation», Publikumsreihen usw. sind im Aufbau.

Die Villa Arson kann als vorbildlich gelten für die weiteren Pläne der Dezentralisierung, obwohl die Stadtväter und Kulturbeamten von Nizza – ein Kuriosum – sich dezidiert gegen die von Paris angeregte Gründung sperren und vorläufig jede finanzielle Beteiligung versagen. Hier wurde «Dezentralisierung» als zentralistisches Diktat empfunden. Gegenbeispiele sind das «Entrepôt Lainé» in Bordeaux, Zentren in Annecy, Saint-Etienne und Toulon, die ihre schon geleistete Arbeit derart belohnt sehen, dass jetzt der Staat einen Teil des Budgets übernimmt.

Ruth Henry

Villa Arson, Nizza





Villa Arson, Forum des Arts (CNAC), 20 Avenue Stephen Liégeard, 06100 Nice. Tel. 93/51 30 00. Direktor: Henri Maccheroni. Öffnungszeiten: täglich 14–18 Uhr, ausser Dienstag. Bus Linien 4 und 7, Richtung Nordwest, Anfahrt mit dem Auto ist signalisiert. Es sind augenblicklich keine grösseren Ausstellungen geplant.


fogal
Leg Fashion
Beinmode
la Jambe Mode

Auf dem Quai für die Züge nach Bordeaux am Gare d'Austerlitz stiessen schon die ersten Künstler und Presseleute aufeinander. Später konzentrierten sich die Begegnungen auf den überfüllten Speisewagen: Die feindlichsten Richtungen sassen dicht Tisch bei Tisch.
Bei der Ankunft wurde es dann offensichtlich: Das ganze Pariser Kunstmilieu hatte sich aufgemacht, der Eröffnung des neuen Museums für zeitgenössische Kunst im Entrepôt Lainé von Bordeaux beizuwohnen.
Der Entrepôt Lainé, im Hafen gebiet gleich am Ufer der Garonne gelegen, ist 1972 von der Industrie- und Handelskammer an die Stadt verkauft worden. Bis dahin war es ein Umschlagplatz für Kakao, Kaffee, Zucker und andere Handelswaren aus den französischen Kolonien gewesen. 1975 waren die ersten Renovierungsarbeiten erledigt, 1979 überliess die Stadt die Hallen der Ausstellungsorganisation CAPC, die 1973 von Jean-Louis Froment gegründet worden war und seit sechs Jahren an wechselnden Orten gewirkt hatte. Durch den CAPC und eine ganze Serie von spektakulären, sehr grossräumigen Ausstellungen wurde der Entrepôt Lainé schnell zu einem Begriff, auch auf internationaler Ebene; ich erinnere nur an die bedeutendsten Manifestationen mit Claude Viallat, Simon Hantai, Frank Stella, Richard Long, Sol LeWitt und Baselitz' Skulpturen, die mit thematischen und kunstsoziologischen Ausstellungen abwechselten. 1981 beschlossen Stadt und Kultusministerium, den Ort durch ein Museum zu ergänzen. Die erste und zweite Etage wurden ausgebaut, eine Cafeteria, eine Dokumentation und eine Bibliothek eingerichtet: 2500 m^2 waren dazugewonnen.
Am Abend der Eröffnung versammelte sich die Menge in der riesigen, zweischiffigen Haupthalle mit ihren romanischen Rundbögen und ihren Laufstegen unter der Decke. Umrahmt von den düsteren, schicksalsträchtigen Gemälden Anselm Kiefers skizzierte Jacques Chaban-Delmas, der Bürgermeister von Bordeaux, ein eher heiteres, optimistisches Zukunftsbild der kulturellen Landschaft seiner Stadt. Jack Lang fügte dem eine Aufzählung der beachtlichen Anstrengungen hinzu, die von seiten der sozialistischen Regierung unternommen werden, um die Kultur zu dezentralisieren. Danach blieb reichlich Zeit, durch die Ausstellungen von Kiefer, Cy Twombly und «Legenden» zu schlendern.
Anselm Kiefer zeigte hier sechzehn Bilder von 1983 und 1984. In der grossen Halle untergebracht, atmeten sie besser als anderswo in Museen und wirkten menschlicher.
Zum Vergleich mit ihm fand man in den Seitenräumen, die kleiner und niedriger konzipiert sind, Werke der letzten zehn Jahre von Cy Twombly, die griechische und römische Gestalten der Mythologie zum Thema haben. Die Ausstellung «Legenden» setzte sich noch nicht aus der eigenen Sammlung zusammen, sondern aus Leihgaben, die aber etwa einer möglichen, erträumten Sammlung entsprechen. Die Semiotik des Vagen und Nicht-Artikulierten, des Andeutungshaften oder Unsagbaren herrschte hier vor. Einerseits waren Werke von Chaissac, Dubuffet, Combas, Kounellis und Penck zu sehen: die Naiven; andererseits Werke von Schnabel, Kiefer, Baselitz und Twombly: die unscharfen Mythen; und schliesslich eine Konfrontation: Giacometti, Sol LeWitt, Richard Long sowie Picasso und Warhol. Michel Montaigne, dem grossen Moralisten des 16. Jahrhunderts, gewidmet, fiel die Auswahl anscheinend auf Werke, die man unter dem Stichwort «Introspektion in bezug auf die eigene Kultur» zusammenfassen könnte.
Das Museum und der Ort lohnen die Reise, und nicht nur, um auf den Spuren Hölderlins zu wandeln. Auf dem kommenden Programm stehen Alexandre Delay, Bernard Pagès, Jean-Charles Blais sowie «French Spirit Today», eine Ausstellung, die auch durch die USA wandert.

Marie Luise Syring

Entrepôt Lainé, Bordeaux



Entrepôt Lainé, Musée d'art contemporain (CAPC), rue Foy, 33000 Bordeaux. Tel. 56/44 16 35. Direktor: Jean-Louis Froment. Öffnungszeiten: täglich 11-19 Uhr ausser Montag und Feiertage, dienstags bis 22 Uhr. Eintritt frei von 12 bis 14 Uhr. Anfahrt mit Bus: Linien 1, 7, 8, 23, 24, 31, je nach Ausgangsort. Anfahrt mit Auto: Rue Serrére, Parking auf den Quais. Ausstellungsprogramm: Ab 5.10.84: «California sculpture show» und Alexandre Delay; im Dez./Jan.: Bernard Pagès und Jean-Charles Blais.



Mode ist ein sicherer Indikator für das Zeit- und Lebensgefühl einer Epoche. Wer ihr wechselndes Erscheinungsbild zu lesen vermag, erfährt über die Wünsche und Ziele einer Gesellschaft oft mehr als aus soziologischen Untersuchungen. Die folgenden Textauszüge entstammen dem gerade erschienenen Memoirenband «D. V.» der New Yorker Modezarin Diana Vreeland, ehemals Redaktorin von *Harper's Bazaar* und Chefredaktorin der amerikanischen *Vogue.* Heute ist Mrs. Vreeland Beraterin der Kostümabteilung des Metropolitan Museum of Art, New York, und ihre brillanten Ausstellungen – Kunstwerke in sich – wurden in dieser Zeitschrift verschiedentlich gewürdigt.

Rosa ist das Marineblau von Indien

von Diana Vreeland

Die Photos, aufgenommen beim Modeball 1981 im Grand Hotel Dolder in Zürich, stammen von den Photographen Gartmann+Greber, die diese Schwarzweissaufnahmen kolorierten, um die Künstlichkeit der Atmosphäre zu unterstreichen. – Text und Bilder haben nur insoweit etwas miteinander zu tun, als sie einen stimmungsmässigen Gleichklang bilden.

Deutsche Übersetzung: Wolfhart Draeger.





Violett ist eine Farbe, die ich wirklich mag; aber eigentlich liebe ich alle Farben. Ich habe ein Auge für Farben – das ist vielleicht meine stärkste Begabung. Eine Farbe hängt völlig von ihren Tönen ab. Grün zum Beispiel kann an die Untergrundbahn erinnern, aber wenn man das richtige Grün hat... Frühlingsgrün zum Beispiel, das ist wunderbar! England und Frankreich haben im Frühling die schönsten Grüns. Das Grün in England ist ein bisschen tiefer als das Grün in Frankreich...

Rot ist der grosse Läuterer – leuchtend, reinigend und enthüllend. Es verschönt alle Farben. Ich könnte mir nicht vorstellen, jemals von Rot gelangweilt zu sein – es wäre so, als würde man von einem Menschen gelangweilt, den man liebt. Mein ganzes Leben habe ich das perfekte Rot gesucht. Ich kann nirgendwo Maler finden, die es für mich mischen. Es ist so, als wenn ich ihnen sagte: Ich möchte Rokoko mit einem Spritzer Gotik drin und noch ein bisschen von einem buddhistischen Tempel. Sie verstehen nicht, wovon ich spreche. Das beste Rot bekommt man noch, wenn man die Farbe einer Kindermütze aus irgendeinem Renaissanceporträt kopiert. Rot mit zu viel Orange schätze ich gar nicht, obwohl ich – seltsamerweise – Orange mit zu wenig Rot auch nicht mag. Wenn ich Orange sage, meine ich kein Gelb-Orange, sondern rotes Orange: das Orange von Bakst und Diaghilew – das Orange, das das Jahrhundert veränderte...

Licht bedeutet für eine Farbe alles! Die Leuchtkraft hängt von der Sonne in bestimmten Ländern ab. Je weiter man nach Norden kommt, desto mehr Gefühl bekommt man für eine Farbe. Ich spreche nicht über die kleinen grauen Steindörfer in Schottland... Aber die Rosen in Schottland sind so rosarot! Und das purpurne Heidekraut – das gewalttätige Violett unter dem blauen schottischen Himmel! Ach, ich liebe Schottland! – Wenn man dort nur nicht übernachten müsste. Es ist so verdammt kalt...

Schwarz ist von allen Farben der Welt am schwierigsten wiederzugeben – gefolgt von Grau... In Paris hatte Molyneux einen Salon, der in einem perfekten Grauton gemalt und ausgelegt war. Alle seine Verkäuferinnen trugen Crêpe-de-Chine-Kleider in der genau gleichen Farbe. Alles war grau, so dass nur die Kleider, die er zeigte, hervorstachen. Man sah nichts ausser diesen Kleidern.



Die Eskimos – so hat man mir erzählt – kennen siebzehn verschiedene Wörter für Schattierungen von Weiss. Das sind sogar mehr, als in meiner Vorstellung existieren. Lieben Sie nicht auch den Kontrast von einem weissen Seidenslipper zum dunklen Saum eines Samtkleides? Vier Monate lief ich bei *Harper's Bazaar* herum und sagte den Leuten: «Denkt an Velázquez!» Das war eine meiner Ideen, die das grosse Publikum nie erreicht haben.

Purpur ist eine wunderschöne Farbe. Man sieht es zur Zeit ein bisschen häufig; denn die Leute brauchten lange, um sich daran zu gewöhnen. Man denkt dabei an Kirche, Hierarchie und Macht. Ausserdem ist Purpur sehr japanisch, obwohl die Farbe, die die Japaner lieben, nicht eigentlich Purpur genannt werden kann. Sie bevorzugen eine Art Johannisbeer-Rot mit ein bisschen Violett darin.

Taxigelb ist wundervoll. Ich verlangte häufig taxigelbe Hintergründe, wenn ich in Photostudios arbeitete. Bei *Harper's Bazaar* machte eine Geschichte über mich die Runde: Anscheinend hatte ich einen billardgrünen Hintergrund für ein Bild gefordert. Der Photograph zog also los und nahm das Bild auf. Ich mochte es nicht. Er machte ein zweites, und ich mochte es wieder nicht. Dann… zog er noch einmal los, photographierte erneut, und ich mochte es immer noch nicht.

«Ich bat Sie um das Grün eines Billardtisches!» soll ich zu ihm gesagt haben.

«Aber dies *ist* ein Billardtisch, Mrs. Vreeland!»

«Mein Lieber», soll ich darauf geantwortet haben, «ich meinte die Idee von Billardgrün, nicht Billard!»

Diese Geschichte ist erfunden, aber sie könnte durchaus wahr sein. Neulich sprach jemand darüber, einen Raum in der Farbe einer Augenpupille auszumalen, die er in einem Vermeer-Gemälde entdeckt hatte. Ich verstehe dies zutiefst.

Übrigens, zartes Lachsrosa ist die einzige Farbe, die ich nicht ausstehen kann, obwohl ich Rosa natürlich sehr mag. Ich liebe das zarte persische Rosa der Provence-Nelken und Schiaparellis Rosa, das Rosa der Inkas… denn obwohl es ein alter Hut ist – ich wage es kaum zu wiederholen – ist Rosa das Marineblau von Indien.

Ich hatte niemals Zeit genug, ein paar Wochen freizunehmen, um – sagen wir – etwas von Indien zu sehen. Aber ich konnte jederzeit Gruppen von Photographen, Redaktoren und Modellen hinschicken, und sie waren am nächsten Tag dort. Wenn ich sie nach Indien schicken wollte, fuhren sie nach Indien; wenn ich sie in Japan haben wollte, fuhren sie nach Japan; wenn ich sie in Tahiti brauchte...

Nun bin ich selber niemals auf Tahiti gewesen; aber ich wette, es ist weit weniger aufregend, als die Leute glauben. Gauguin war so ein Romantiker! Er mag zwar auf Tahiti gelebt haben; aber er hat wahrscheinlich alles viel attraktiver dargestellt, als es wirklich ist. Ich will Ihnen erzählen, warum ich das glaube.

Während der romantischen Jahre bei *Vogue* organisierte ich eine Reise nach Tahiti, um dort Modelle photographieren zu lassen. Meine Order lautete: «Kümmert euch nicht um die grossen Mädchen, die da überall mit Blumen im Haar herumsitzen. Die kann man nicht mehr photographieren, weil Gauguin sie schon so grossartig gemalt hat. Unser Hauptmotiv wird vielmehr das schönste weisse Pferd sein, das sich finden lässt – mit einem langen weissen Schweif, an einem rosa Strand. Nicht ein kleines Pferd wie bei Gauguin, sondern ein grosses, wie es sie so prächtig in Friesland gibt – nur Schweif und Mähne!» Solche genauen Anweisungen bekamen sie immer, wenn sie auf Reisen geschickt wurden... Es kam nicht darauf an, was sie an Ort und Stelle finden würden, sondern darauf, was sie zu finden hatten. Und wenn sich das Gewünschte nicht finden liess, musste es halt erfunden werden! Erfinden! Das ist bei mir sehr wichtig...

Kenneth war der Coiffeur bei der Tahiti-Reise. Einige der bedeutendsten Männer sind Coiffeure, und er ist der bedeutendste unter ihnen. Ich sagte zu ihm: «Vielleicht ist der Schweif eines Tahiti-Pferdes nicht ganz ausreichend. Am besten, Sie nehmen synthetisches Haar mit.»

Synthetisches Haar war viel verwendbarer als echtes, weil man davon jede Menge haben konnte. So liessen wir einen Pferdeschwanz aus Dynel-Haar machen, den Kenneth für alle Fälle einpackte. Ich war damals mitten in meiner Dynel-Phase – eine der glücklichsten meines Lebens – und verrückt nach allem, was man aus Dynel-Haar machen konnte... Dann kamen die ersten Bilder, und ich ging sie mit Babs Simp-



son, der Moderedaktorin, durch. Babs war eine wunderbare Redaktorin, und zwar darum, weil sie genau wusste, wie man die Mädchen richtig herausstellte. Mit «richtig» meine ich, dass sie immer die Stimmung traf, in der die Modelle ausgewählt und auf Reisen geschickt worden waren. Ansonsten ist sie ein ziemlich nüchternes Mädchen.
«Ich hoffe, sie haben das weisse Pferd am Strand», sagte ich.
«Es gibt dort praktisch keine Pferde», antwortete Babs. «Seit hundert Jahren lebt so gut wie kein Pferd mehr auf der Insel, geschweige denn ein weisses.»
«Kein einziges?»
«Nur ein alter Hengst ist übriggeblieben.»
Es stellte sich heraus, dass die Gruppe nach dreiwöchiger Suche diesen alten Klepper tatsächlich gefunden hatte und dass er auch noch weiss war. Nur sein Schwanz erwies sich als – sagen wir – bruchstückhaft, so dass es nun an Kenneth war, ihm den Dynel-Schwanz anzuhängen... Das alte Ding, das seit Jahren nicht aus seinem Trott gekommen war, liess daraufhin ein wildes Wiehern hören und flüchtete erschrocken ins Gebirge. Er raste einfach los und blieb fünf Tage verschwunden. Kenneth war es schrecklich peinlich, zu weit gegangen zu sein. – Jedenfalls schien das Pferd es so aufgefasst zu haben.
Sie müssen wissen, dass ich nur Resultate akzeptiere. Ich habe mein ganzes Leben lang mit Resultaten gearbeitet. Es ist mir völlig gleichgültig, wenn es keine Pferde auf Tahiti gibt – dann muss man sie um Gottes willen eben hinschaffen, und zwar weisse, und sie mit Dynel-Schwänzen ausstaffieren.
«Aber», sagte ich zu Babs, «schauen Sie sich die Bilder an. Offenbar ist das Tier doch zurückgekommen.»
Tatsächlich. Irgendwie war es plötzlich wieder dagewesen. Ich nehme an, es hatte sich – über Berg und Tal rennend, heulend und den Mond anwiehernd – selbst erschöpft. Man konnte nun sogar den künstlichen Schwanz an ihm befestigen. Wahrscheinlich hatte sich das Pferd eines Besseren besonnen, weil es zum erstenmal in seinem Leben ein bisschen Beachtung fand. Und so konnten Bilder aufgenommen werden, die wirklich zu köstlich sind, um sie mit Worten zu beschreiben. Die Gruppe wusste genau, dass sie ohne das Bild eines weissen Pferdes nicht zu mir zurückkommen dürfte. Und selbstverständlich kamen sie *mit* einem Pferd nach Hause – und es war weiss!



Es amüsiert mich, wenn ich heutzutage Magazine durchblättere und (im redaktionellen Teil) den Hinweis sehe «Parfüm von...». Wir haben so etwas bei *Vogue* oder *Harper's Bazaar* niemals geduldet. Glauben Sie's oder nicht, aber früher waren wir sehr geradlinig und pedantisch in solchen Dingen. Ich verstehe jedoch das Prinzip. Es ist die ständige Wiederholung des Namens, womit verkauft wird. Ein Parfüm, obwohl man es nicht sieht, ist für das Erscheinungsbild einer Dame genauso wichtig wie ihr Make-up, ihr Nagellack, ihre Perlen... Chanel No. 5 ist für mich immer noch das ideale Parfüm für eine Frau. Sie kann es überall und jederzeit tragen, und alle – Ehemänner, Verehrer und Taxifahrer – lieben es gleichermassen. Niemand hat Chanel No. 5 je übertroffen.
Chanel war die erste Modeschöpferin, die der Frauengarderobe ein Parfüm hinzufügte. Kein Designer hatte vorher an so etwas gedacht. Chanel No. 5 ist ein absolut grossartiges Produkt – Flasche, Stöpsel und Verpackung, alles vom besten –, und es ist immer noch einer der grossen Düfte. Sicher erinnern Sie sich daran: «Was tragen Sie nachts, Miss Monroe?» Antwort: «Chanel No. 5!»
Kennen Sie die Geschichte, warum es «No. 5» genannt worden ist? Chanel wusste keinen Namen dafür. Eine Anzahl von Duftkompositionen war zur Auswahl in der Rue Cambon eingetroffen. Coco rief einen ihrer grossartigen russischen Freunde an – einen aristokratischen, überlegenen Mann – und bat ihn: «Hilf mir auswählen. Ich habe Migräne. Mein Kopf zerspringt in Stücke. Du musst mir den Gefallen tun. Komm sofort her!» Er kam und wurde ins Schlafzimmer geführt, wo Coco auf dem Bett lag und vor Schmerzen kaum sprechen konnte.
«Dort drüben liegen zehn Taschentücher», sagte sie. «Lege sie der Reihe nach auf den Kaminsims, tupfe eine Parfümprobe auf jedes und sage mir, wenn der Alkohol verflogen ist.»
Nachdem er das getan hatte, schleppte sie sich von ihrem Bett hinüber zum Kamin und hielt sich ein Taschentuch nach dem anderen an die Nase. Beim ersten: «C'est impossible!» Beim zweiten: «Horrible!» Das dritte: «Pas encore!» Das vierte: «Non!» Dann plötzlich: «Ça va, ça va!»
Es war das fünfte Taschentuch! Ihr grossartiger Instinkt war auch dann noch absolut treffsicher, wenn sie praktisch bewusstlos war.






FLAMENCO
Text von Fernando Quiñones



Links: John Singer Sargent: La Carmencita. 1892.
Öl auf Leinwand, 229×138 cm.
Paris, Jeu de Paume

Wir befinden uns in dem höher gelegenen Stadtviertel Santa María, dem traditionellen Zigeunerquartier von Cádiz, wo die Paläste zu schäbigen Mietshäusern heruntergekommen sind und die engen, steilen Gassen durch Sonne und Schatten laufen bis zur Stadtmauer und hinunter zum Atlantik. Und wir nehmen im Patio von Charol, dem Zigeuner, an einer Fiesta teil. Charol ist *puntillero*, jener Stierkämpfer also, der dem Stier den Gnadenstoss versetzt. Seine Nachbarn werden heute nacht nicht schlafen können; aber das wollen sie auch nicht, denn für diese Fiesta hat sich hier alles zusammengefunden, was in Cádiz als Flamenco-Tänzer oder -Sänger Rang und Namen hat.
Die *cantaores*, wie man in Spanien die Flamenco-Sänger nennt, wechseln einander in ihren schwermütigen Liedern ab. Plötzlich springt der massige, schwere Manolo Caracol auf und fängt an zu tanzen. John Dos Passos hatte recht mit seiner Beobachtung, dass die Spässe und komischen Verrenkungen, die beim Flamenco oft unvermittelt auf Augenblicke tiefster Gemütsbewegung folgen, die Funktion des «Kindermädchens» haben, «das dem Kind etwas Gruseliges erzählt hat und dann versucht, es mit etwas Lustigem aufzuheitern».
Die Spannung wächst wieder an, und die Fiesta nähert sich einem ästhetischen und emotionalen Höhepunkt. Wie von Sinnen beisst einer der anwesenden Zigeuner seinem Freund in die Schulter; aber der nimmt es ihm nicht übel, denn er ist selbst so verzückt, dass er gar nichts gespürt hat. Lachen, Weinen, Schreie erfüllen den Patio. Freude und Schmerz gehen ineinander über, verschmelzen im *cante*, im Flamenco-Lied, und das erregende, immer lauter werdende rhythmische Händeklatschen, das Stampfen der Füsse und die Zurufe berauschen mehr als der Chiclana-Wein, der die Runde macht.
Bei den letzten Versen des *cante*, den der *cantaor* Chano Lobato singt, gerät Caracol ausser sich. Atemlos schluchzend zerreisst er sein Hemd bis zum Gürtel und wirft die Fetzen dem anderen Sänger als Huldigung zu, eine Geste des *tarab*, des emotionalen Höhepunkts, wie sie im traditionellen Flamenco-Milieu üblich ist.
Nach und nach steigert sich der Interpret in einen ekstatischen Zustand hinein, bis er für Augenblicke völlig der Wirklichkeit entrückt zu sein scheint, und der *duende*, diese geheimnisvolle, fast teuflische Macht im Wissen um Leben und Tod, die der Sänger in diesem Augenblick ausstrahlt, greift auf die gebannten Zuhörer über, die durch seine Darbietung dafür empfänglich geworden sind.
«Den *cante* begreift man nicht mit dem Kopf, man lebt ihn!» Das gilt auch für das faszinierendste Element des Flamenco: seine geheimnisvolle, unter die Haut gehende Schwingung, die plötzlich explodiert wie ein Peitschenknall. Kein noch so glänzend geschriebener Text kann uns das Aufrührende vermitteln, das der Kunst eines Carlos Gardel oder Charlie Parker, einer *soleá* (eine Flamenco-Gattung) oder einem apokalyptischen Schweigen des Caracol oder Antonio Mairena innewohnt.
Vielleicht keine Volksmusik der Welt – ausser dem Jazz – erlaubt so viel Improvisation, bei der jedoch strenge Gesetze einzuhalten sind, wie der Flamenco. Sie entspringt so unmittelbar dem Unterbewussten und birgt so viele Möglichkeiten, aus dem Wissen und dem Zufall Neues zu schaffen, zu variieren und spontan in Begeisterung zu geraten. Selbst der heiterste, anmutigste Flamenco enthält einen Hauch Melancholie. Daher der *duende*, der sich nicht mit dem Verstand erfassen lässt und dessen gemütserregende Wirkung wir mitten während der Fiesta plötzlich verspüren. Das ist auch der Grund, warum bei einer echten Flamenco-Fiesta oder *juerga flamenca* nicht mehr als zwanzig Personen zugegen sind, die sich im Flamenco auskennen und begeisterte Anhänger dieser Kunst sind. Eine solche Fiesta ist so weit entfernt von jeglicher Frivolität, nichtssagendem Lärm und der Oberflächlichkeit der *Señoritos* (ein Ausdruck für die nichtstuenden, arroganten, gleichwohl charmanten Söhnchen aus wohlhabenden Familien, *die Red.*) wie ein Gedicht von einem behördlichen Paragraphen.
Der Flamenco ist ein umfassendes Ensemble südspanischer Lieder und Tänze, die in fast ganz Andalusien und im Osten bis in die Levante hinein verwurzelt sind. Seine Geschichte ist voller Widersprüche und Gegensätzlichkeiten: Er entwickelte sich (unter dem Namen Flamenco, *die Red.*) inmitten erschütternder Armut und Rückständigkeit im Andalusien des 18., 19. und 20. Jahrhunderts und wurde schliesslich zu einem musikalischen Phänomen ersten Ranges, das sich durch höchste Empfindsamkeit und





Vorangehende Doppelseite: Joaquín Sorolla:
Tanz im Café Novedades von Sevilla. 1914.
Öl auf Leinwand, 245×295 cm.
Madrid, Banco Español de Credito

Rechts: Julio Romero de Torres: Cante hondo. 1930.
Öl auf Leinwand, 168×141 cm.
Córdoba, Museo Julio Romero de Torres

eine strenge Technik auszeichnet. Trotz seiner interessanten geschichtlichen, gesellschaftlichen und folkloristischen Aspekte – nicht zu vergessen die oft in feinen Texten enthaltenen Sprichwörter – wurde er lange Zeit hindurch in den intellektuellen Kreisen Spaniens entweder heftig abgelehnt oder hoch geschätzt. Erst im 19. Jahrhundert erlangte er seine volle Reife, obwohl seine musikalischen Grundelemente wahrscheinlich schon in vorchristlicher Zeit entstanden sind.

Die moderne Flamenco-Forschung hat herausgefunden, dass, was bestimmte rhythmische Komponenten betrifft, die ältesten Vorläufer des Flamenco vielleicht den alten Cádizer Tänzen und Liedern (cantica gaditanae) entstammen, die im 1. Jahrhundert n. Chr. aus der damals drittgrössten Stadt des Römischen Reiches in die Metropole am Tiber gekommen waren, sich dort grosser Beliebtheit erfreuten, bis Kaiser Theodosius sie auf Betreiben des hl. Johannes Chrysostomus verbot. Die Attribute, die in der damaligen Zeit den temperamentvollen Tänzerinnen aus dem römischen Cádiz zugeschrieben wurden, reichten von unzüchtig und anstössig bis schamlos und schlüpfrig, obwohl man in Rom alles andere als prüde war. Johannes, der Sittenrichter und Heilige, begründete dem Kaiser gegenüber seine Empfehlung, diese Tänze zu untersagen, mit dem lapidaren Satz: «Für seine Tänze findet der Teufel immer eine Gefährtin.»

Die rhythmischen Muster und die Elemente des Taktschlagens (die Fingerzimbeln oder Kastagnetten, das Händeklatschen und Fingerschnalzen) sowie bestimmte choreographische Figuren, die für den Mittelmeerraum typisch sind, und schliesslich die sinnliche Komponente des Flamenco-Tanzes können als Beitrag der römischen Stadt Cádiz und der Provinz Baetica angesehen werden. Im Mittelalter gelangten nacheinander sehr unterschiedliche folkloristische Elemente nach Andalusien und vermischten sich mit den musikalischen und choreographischen Resten aus der Römerzeit. Alles deutet darauf hin, dass diese neuen westgotischen, arabischen und jüdischen Einflüsse sich mit Überresten der alten Tänze und Lieder verbanden. Dies zu beweisen ist jedoch schwierig, da kaum schriftliche Zeugnisse existieren.

Ende des 15. Jahrhunderts wanderten die Zigeuner in Spanien ein, ein Ereignis, mit dem die endgültige Gestaltung des Flamenco beginnt. Da die Zigeuner in Andalusien besser behandelt wurden als anderswo, liessen sie sich hauptsächlich dort nieder und bereicherten die südspanische Folklore mit ihren eigenen Melodien, die uralten indischen Ursprungs sind, aber bereits verschiedenste Arten von Musik und Tanz auf ihrer Wanderschaft mit einbezogen hatten.

Zwischen 1500 und 1610 lebten Zigeuner und Morisken (nach der arabischen Herrschaft in Spanien zurückgebliebene Mauren, die nach aussen hin Christen waren) sehr eng zusammen, und diese Nähe erwies sich im folkloristischen Bereich als äusserst fruchtbar. Beide ethnischen Gruppen waren in ihrer Mehrheit Landbewohner, übten ihren Glauben heimlich aus, besassen eine Folklore orientalischen Ursprungs und kapselten sich von der übrigen Bevölkerung ab.

Die prekäre soziale Stellung der Zigeuner und Morisken, ihr Kampf gegen die Armut und den Zwang, am Rande der Gesellschaft zu leben, blieben nicht ohne Einfluss auf die Geschichte und die Folklore des Landes. Für die Zigeuner wie für die meisten Andalusier war die Kunst des Flamenco jahrhundertelang der einzige Trost in ihrer Not. Im Flamenco konnten sie ihrer Verzweiflung Ausdruck geben und ihre Verbitterung vergessen. Wie der Maisfladen Lateinamerikas, der zugleich Teller, Löffel und Mahlzeit ist, hatte der Flamenco eine dreifache Funktion: Er gab Trost, Mut und verschaffte Erleichterung.

Der eigentliche Flamenco aber entwickelte sich langsam. Im 17. und 18. Jahrhundert gelangten seine Grundgattungen nur selten an die Öffentlichkeit, die Zigeuner hielten sie gewissermassen unter Verschluss und betrachteten sie als Teil des Familienrituals.

Aus Chroniken des 18. Jahrhunderts weiss man, wie der Flamenco in Andalusien volkstümlich wurde: Erstmals wurden darin noch heute existierende Texte und Stile sowie die Namen berühmter Sänger erwähnt. Sevilla – genauer gesagt, sein Stadtviertel Triana –, Cádiz und Jerez waren, zeitlich gesehen in dieser Reihenfolge, die wichtigsten Flamenco-Zentren, in deren Umkreis sich zahlreiche lokale Varianten und Figuren herausbildeten.

Die vielen Menschen aus ganz Spanien, die sich in den andalusischen Häfen, vor allem jenen am Atlantik, sammelten, um sich nach Lateinamerika einzuschiffen, dürf-





Links: Luis Araujo: Flamenco-Sänger. 1884.
Radierung, 30×20 cm.
Madrid, Sammlung José Blas Vega

ten den ursprünglichen Flamenco mit den folkloristischen Motiven ihrer Heimatprovinzen angereichert haben. Ausser den traditionellen alten Zigeunerliedern fügte sich die Fülle des nicht-zigeunerischen Musikschatzes in den Flamenco ein, so zum Beispiel die *farruca*, die eindeutig asturisch-galizischen Ursprungs ist, oder die *alegrías gaditanas*, die sich von der *jota*, einem aragonesischen Volkslied, ableiten. Im Lauf der Zeit entstanden auch die *cantes de ida y vuelta* (wörtlich: Lieder des Hingehens und Rückkehrens): das sind Musikgattungen der Neuen Welt, die sich grösstenteils auf Texte und Weisen der Alten Welt gründeten und später nach Spanien zurückkehrten, wo sie als eigene aufgenommen wurden.
Gleichzeitig bildete sich die erste Gruppe berühmter Interpreten, an ihrer Spitze der aus Jerez stammende «Tío Luis el de la Juliana», der «König der Sänger«, zusammen mit dem legendären Tobalo und dem geheimnisvollen «Tío Cautivo», der diesen Beinamen trug, damit es so aussehe, als habe er viele Jahre im Gefängnis verbracht.
Über die zwei hervorragendsten Sänger, die im 18. Jahrhundert geboren wurden, besitzen wir viel genauere Informationen. Es handelt sich um «el Fillo» und «el Planeta». Beide hatten ein umfangreiches Repertoire. Sie wurden im alten Triana, dem ersten Mittelpunkt des ursprünglichen Flamenco, ausgebildet und starben auch dort.
Lange Jahre hindurch waren Pferche und kleine Innenhöfe, Herbergen und Klatschecken der Stadt Zeugen ihrer Freundschaft, ihrer Kunst und der liebevollen Hochachtung, die «el Fillo» seinem betagten Lehrer entgegenbrachte.
Die voluminöse, gepflegte, heisere Stimme von «el Fillo» lebt weiter im Begriff «afillá», mit dem heute ähnlich charakteristische Stimmen bezeichnet werden.
Der für seine Milieuschilderungen bekannte Schriftsteller Serafin Estébanez Calderón aus Malaga, der auch das Zigeuner- und Flamenco-Milieu frequentierte, beschreibt in seinen berühmten «Escenas Andaluzas» (Andalusische Szenen), die 1847 in Madrid erschienen sind, eine Zigeuner-Fiesta im Stadtviertel Triana:
«‹La Perla› trat mit ihrem Geliebten ‹el Jerezano› auf. Er ohne Hut, da er ihn als Aufforderung zum Tanz ‹la Perla› vor die Füsse geworfen hatte, und sie ohne Mantilla und ganz in Weiss; so begannen sie zu den Klängen der *rondeña* ihre Kunst unter Beweis zu stellen. Der *bailaor*, der Tänzer, folgte ihr nicht als Rivale, der seine Partnerin auszustechen versucht, sondern wie ein Sterblicher einer Göttin. Die Sänger und Sängerinnen gaben eine *copla* (kurzes Lied im Volkston) zum besten, um die Tanzenden zu weiteren Darbietungen zu animieren:
‹Nimm, Mädchen diese Orange,
die ich in meinem Garten
gepflückt habe,
schneide sie nicht mit dem Messer,
denn in ihr ist mein Herz.›»
Bestimmte Stellen in Calderóns Werk sowie andere zeitgenössische Schilderungen lassen darauf schliessen, dass die von ihm beschriebenen Lieder und Tänze vor nicht allzu langer Zeit entstanden waren, aber bereits eine Blütezeit erlebt hatten. Es waren unverwechselbare Beispiele des Flamenco, wie wir ihn auch noch in unserem Jahrhundert kennen.
Charles Davillier («Voyage en Espagne», Paris 1874) hat uns eine sehr genaue Beschreibung von einem der ältesten und traditionsreichsten Lokale des Triana-Viertels hinterlassen. So wie dieses Lokal können wir uns die zahlreichen andalusischen Kneipen vorstellen, in denen man den *cante* und den *baile* pflegte und öffentlich darbot.
«Durch einen engen Gang, der zur Taverne führte, gelangte man in einen von Säulen, mit alten Marmorkapitellen, umgebenen Patio, in dessen Mitte man als einzigen Schmuck einen Springbrunnen und verschiedene Pflanzen sah: betäubend duftenden Jasmin, der sich um die Säulen rankte oder an den Wänden emporkletterte; Zitronen- und Orangenbäume sowie einige grossblättrige Bananenstauden in den Ecken. An den Wänden waren einfache Kiefernholzbänke aufgestellt, und da und dort standen einige wenige Stühle mit Strohsitzen.»
Die Künstler traten vor einem sehr kleinen, buntgemischten Publikum auf, das sich aber fast nur aus Angehörigen der untersten Schichten zusammensetzte. Anfangs gab es keine berufsmässigen Flamenco-Sänger und -Tänzer, die mit ihrer Kunst ihren Lebensunterhalt bestritten. Die Frauen und Männer gingen (in Schmieden, Zigarrenfabriken usw.) handwerklichen Tätigkeiten nach. Allen gemein war ihre uneigennützige Liebe zum *cante* und zum Tanz. Auch die andalusische Bevölkerung, die Nicht-Zigeu-

Unten: Josep Llovera (1846–1896): Café cantante.
Undatiert. Öl auf Leinwand, 135×159 cm.
Barcelona, Museo d'arte moderno

Rechts: Ferdinand von Rezniček: Fandango.
1906. Farbholzstich



Con el mismo abanico	Derselbe Fächer, mit dem
que te echas aire,	du dir Wind zuspielst,
estás haciendo señas	macht einem Jemand Zeichen,
a quien tú sabes.	der dir bekannt ist.
Y aquí se halla	Und das ist der Grund,
lo que a ti te refresca	warum, was dir Kühlung schafft,
y a mí me abrasa.	mich zum Glühen bringt.







Vorangehende Doppelseite: John Singer Sargent: El Jaleo. 1882. Öl auf Leinwand, 237×352 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

Rechts: C. Ruano Llopis: Carmen. Plakat für Carmen Amaya. 1939

ner (payo) waren an diesen ersten öffentlichen Flamenco-Darbietungen wesentlich beteiligt. Ihr Beitrag war leichter, heiterer, und ihre *cantes* waren nicht mit der zigeunerisch-andalusischen Spieltradition verwandt.
Etwa ab 1842, dem Jahr, in dem das erste «café-cantante» in Sevilla, in der Calle de los Lombardos, eröffnet wurde, trat an die Stelle des privaten Rahmens im Patio das öffentliche Lokal, und die Flamenco-Interpreten wurden regelmässig bezahlt, bis sie schliesslich nur noch von ihrer Kunst lebten.
Mit der Kommerzialisierung des Flamenco fielen auch die wenigen *Señoritos* nicht mehr auf, die in diesen Lokalen Abenteuer suchten, und ebensowenig die Ausländer, die die malerischen Winkel Spaniens kennenlernen wollten. Denn im Laufe der Zeit wuchs die Anzahl der Gäste aus der spanischen Mittel- und Oberschicht so sehr an, dass sie bald die Mehrheit des Publikums bildeten.
Die Nebenzimmer, die es damals und auch später in vielen dieser Konzert-Cafés gab, spielten in der Geschichte des Flamenco eine erhebliche Rolle. Sie wurden so etwas wie Kulträume, in denen die Künstler und das Publikum die typische Flamenco-Stimmung schufen. Das lange Aufbleiben, der Wein, die vom Tabakrauch schwere Luft, die spannungsgeladene, fast andächtige Atmosphäre – erzeugt durch eine Kunst, die sich selbst in langen Nächten suchte –, förderten die Entwicklung des *cante* in höchstem Masse und verwandelten diese Räume in die ideale Umgebung für den charakteristischen *duende*.
Der Niedergang dieser Cafés begann um 1910, bis sie einige Jahrzehnte später fast völlig verschwunden waren. Sie wurden abgelöst durch die *tablaos flamencos*, die Flamenco-Bühnen.
Dem hochbegabten Antonio Chacón (1869–1929), einem Künstler mit riesigem Repertoire, gelang es, den *cante* ins Theater zu bringen. Dieser Schritt sollte sich als fatal erweisen, denn damit setzte die vollständige Kommerzialisierung des Flamenco ein. Sie war verbunden mit einem künstlerischen Verfall, dem erst seit kurzem entgegengewirkt wird. Das breite Publikum hatte keinen Sinn mehr für das eigentliche Wesen des Flamenco.
So wie man beim *cante* Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack machen musste, um ihn den Besuchern der Konzert-Cafés näherzubringen, blieb Antonio Chacón auch im Theater nichts anderes übrig, als Anleihen bei der Zarzuela und der Oper zu machen.
Der *cante* erfordert eine besondere Stimme, bei der es der herkömmlichen Eigenschaften – Klarheit, Volumen und Klangfarbe –, die alle anderen Arten des klassischen, von Musik begleiteten Gesanges kennzeichnen, nicht bedarf. In der als *afillá* bezeichneten heiseren, kräftigen Stimme und in der «natürlichen Kopf- oder Zigeunerstimme» schwingen Schmerz und Zerrissenheit mit. Aber keine dieser Stimmen kann vom Standpunkt der «kultivierten» Musik aus als «gute Stimme» angesehen werden. Chacón, der eine Tenorstimme hatte, führte die Mode ein, Falsett zu singen. Das erlaubte ihm, zu trällern und eine Reihe von Hilfsmitteln einzusetzen, die zu seinem grossen Ruhm beitrugen.
Zur gleichen Zeit, als der Flamenco das Theater eroberte – also in den zwanziger und dreissiger Jahren –, wurde er von den Intellektuellen wieder geschätzt, und zwar dank den wichtigen Beiträgen Manuel de Fallas, Federico García Lorcas und Rafael Albertis.
In jüngster Zeit bemüht man sich einerseits darum, zur Reinheit des Flamenco zurückzukehren; andererseits erforscht man intensiver denn je die Entwicklung seiner verschiedenen Gattungen. Die *tablaos* erfreuen sich erneut zunehmender Beliebtheit; es gibt zahlreiche gute Schallplatten mit Flamenco-Musik, Bücher über dieses Thema, und man veranstaltet Wettbewerbe, Festspiele, Vortragsreihen und Kongresse, die der Kunst des Flamenco gewidmet sind.
Es gibt eine Unzahl von *cante*-Formen. Im Lauf ihrer Entwicklung haben sich, nach dem jeweiligen Zeitgeschmack, eine Menge Varianten herausgebildet. Die verschiedenen Formen unterscheiden sich in ihren rhythmischen Eigenschaften, in ihrer Gewichtung der Elemente Tanz, Gesang, Gitarre und – damit verbunden – in der Stimmung der einzelnen Formen.
In den Konzert-Cafés des 19. Jahrhunderts unterschied man zwischen den *cantes de alante* und den *cantes de atrás*. Bei den *cantes de alante* stand der Sänger vorn auf der Bühne und war aufgrund des besonderen Charakters dieser Musik die Hauptperson. Wenn *cantes de alante* gesungen wurden, herrschte atemlose Stille im Raum. Fast nie war diese Form von Tänzen beglei-



¡CARMEN
Para
Carmen Amaya
Prodigio del arte
flamenco
con la admiración
y afecto de
(Ruano Llopis)
México-VI.



Links: Ricardo Canals: Tanzende Zigeunerin. Privatbesitz. Alle weiteren Angaben fehlen.

Unten: A. Moreau: Die Zigeuner. (Ausschnitt). 19. Jh. Holzstich. Alle weiteren Angaben fehlen.



Yo digo que no hay locura,	Wahnsinn, sag' ich, den gibt es nicht;
porque si locura hubiera,	denn gäbe es Wahnsinn,
amarrao a una coluna	so wäre gewiss schon mein Leib
mi cuerpesito estubiera.	an eine Säule gefesselt.

Unten: Richard Ford: Dancing the bolero to a guitar.
Um 1830. Kolorierte Skizze, 15×20 cm.
London, Sammlung Sir Brinsley Ford

Rechts: Gustave Doré: Zigeunerin von Granada,
die den «Zorongo» tanzt.
Illustration für das Buch «Viaggio in Ispagna
del Barone Carlo Davillier», Mailand 1874



Yo no supe lo que sentir,
con otro te vi pasar;
yo no supe lo que sentir,
porque debiéndote matar
de rabia rompí a reir
y luego me eché a llorar.

Ich wusste nicht, wie mir geschah,
mit einem anderen gingst du vorbei;
ich wusste nicht, wie mir geschah,
denn statt dich zu töten,
begann ich zu lachen vor Wut,
und dann fing ich zu weinen an.


G. Doré



Links: Alfred Dehodencq. Tanz der Zigeuner
im Garten des Alcázar, vor dem Palast
von Carlos V. (Ausschnitt). 1851. Öl auf Leinwand, 111×162 cm.
La Rubia, Sammlung Don Angel de Huarte

tet. War es dennoch ausnahmsweise der Fall, so wurde im Hintergrund der Bühne getanzt: Der Tanz war nur schmückendes Beiwerk; der Sänger stand sowohl räumlich als auch vom Gewicht des Vortrags her im Vordergrund.
Ein typischer *cante de alante* ist die *toná*, ein Lied «a cappella», das heisst ohne Gitarrenbegleitung, ohne Händeklatschen und ohne Taktschlag mit der Hand, dem Stock oder dem Fuss. Die Melodie ist getragen, manchmal pathetisch und reicht von Niedergeschlagenheit über Resignation bis zur Verzweiflung. Der Text spricht nur von Verfolgungen, Folter, Alpträumen oder dem Tod.
Die *cantes de atrás* ihrerseits entstanden auf dem *tablao* und erzeugten beim Publikum eine ganz andere Stimmung. In ihnen liegt heitere Beschwingtheit. Nicht das Lied steht im Vordergrund, sondern der Tanz; die Sänger befinden sich im Hintergrund der Bühne und sind vorwiegend für die rhythmische Begleitung besorgt.
Der *tango andaluz*, dessen Verwandtschaft mit dem argentinischen Tango umstritten ist, ist ein *cante*, der auf der Musiktradition der Zigeuner basiert, und ein typischer *cante de atrás*. Er wird schon seit sehr langer Zeit in Cádiz und Sevilla, seinen Geburtsstätten, zum Tanz gesungen. Die andalusischen Tangos bergen ein grosses emotionales und musikalisches Spektrum. Wir haben sowohl schwermütig-düstere Tangos gehört als auch heitere, voller Lebensfreude, sowie langsame, monotone und flache, die fast ohne Modulationen und Nuancen auskommen.
Ihrem Ursprung nach unterscheidet man vier Grundarten von Zigeuner-*cantes: toná* und *seguiriya (cantes de alante)* sowie *soleá* und *tango (cantes de atrás)*. Alle anderen *cantes* leiten sich von diesen ab. Die *bulerías* bauen auf dem Refrain der *soleá* auf. Die *saetas*, eine Abart der *toná*, sind Variationen katholischer Psalmengesänge. Bei den *tientos* handelt es sich um langsame *tangos*, die der Sänger Enrique el Mellizo erfunden haben soll.
Eine eigene Kategorie bilden die *cantes*, die aus dem *fandango andaluz* hervorgegangen sind, einer Musik arabischen Ursprungs, die sich über die ganze Halbinsel ausbreitete und in jeder Region spezifische Züge annahm, sowie die von den Volksliedern anderer spanischer und lateinamerikanischer Regionen abgeleiteten *cantes*.
Die musikalischen Merkmale des *cante jondo* (oder *hondo)* sind unter anderem sein ausgeprägter Rhythmus, seine Disharmonien, sein geringer Tonumfang und die wiederholte, manchmal fast quälende Verwendung ein und derselben Note.
Die Stärke eines echten Flamenco-Sängers liegt in seiner emotional-tonalen Modulationsfähigkeit. Das musikalische Ausdrucksvermögen der frühen Sänger, das die Aussagekraft der Texte weit übertraf, und ihre Eigenschöpfungen haben den Flamenco entscheidend geprägt.
Der Text spielt im *cante* eine untergeordnete Rolle, trotzdem steigt die Anzahl der fast immer kurzen Flamenco-*coplas* beständig. Nur von wenigen kennt man den Verfasser, kaum welche stammen aus der Feder berühmter Autoren. Sie handeln von der Liebe und vom Schicksal, von Menschen und Landschaften, dem Tod und der Nichtigkeit der Dinge.
Das Begleitinstrument des *cante* ist die Gitarre. Der vielleicht bedeutendste Flamenco-Gitarrist war der aus Cádiz stammende Maestro Patiño, der um die Jahrhundertwende lebte. Er schuf die moderne Flamenco-Begleitung, die auf eigene Virtuosität verzichtet, um jene des Sängers zu unterstreichen.
Aufgrund der modernen Gesellschaftsstrukturen und der heutigen Lebensweise in Andalusien ist der Flamenco in seinen traditionellen Zentren aus dem Alltagsleben fast verschwunden, und die Gattungen können sich nicht weiterentwickeln. Die Schöpfer der wichtigsten modernen Varianten sind schon lange tot, und die neuen *cantaores* haben sie nicht erneuern können oder wollen und sich darauf beschränkt, die Reinheit des alten Flamenco zu bewahren.
Ich habe Rafael Romero, einen Flamenco-Sänger, zu bewegen versucht, die musikalische und literarische Substanz des Flamenco zu erneuern, und ihn daran erinnert, dass die grossen Neuerer von einst keine Götter waren und auf ihnen ebenfalls das Gewicht einer langen Tradition lastete. Trotzdem sei es ihnen gelungen, neue Stile und Werke zu schaffen, die inzwischen ebenso zum klassischen Flamenco zählen wie die ihrer Vorgänger. Seine Antwort war überzeugend: «Sie waren schöpferisch, weil sie Hunger und Sorgen hatten. Wie soll ich es sein, der ich immer Geld in der Tasche habe, teure Zigaretten rauche, mir eine Tageszeitung und gute Kleider leisten kann?»



«Die grossen Zigeuner- und Flamenco-Künstler Südspaniens wissen, dass keine Erregung möglich ist, ohne dass der *duende* kommt», schreibt Federico Garcia Lorca in «Theorie und Spiel des *duende*», und er fährt fort, die andalusische Sängerin Pastora Pavón zu beschreiben, die plötzlich, nachdem die Zuhörer lange stumm blieben, wie wahnsinnig in die Höhe schoss und zu singen anfing, «ohne Stimme, ohne Atem, ohne Nuancen, mit verbrannter Kehle – aber mit *duende*. Es war ihr gelungen, das ganze Gerüst des Liedes zu zertrümmern, um einen wilden, versengenden *duende* durchbrechen zu lassen ... Ihre Stimme spielte nicht mehr: ihre Stimme war ein Blutstrahl, geadelt durch Schmerz und Ernst.» Es taugten alle Künste, selbst alle Länder dem *duende*, räumt Garcia Lorca ein, um gleich einzuschränken, dass der *duende* das weiteste Feld in der Musik, dem Tanz und der gesprochenen Dichtung finde – und in Spanien: «Denn es ist das Land tausendjähriger Musik und Tänze, in dem der *duende* Zitronen vor Tagesanbruch auspresst; und es ist das Land des Todes, das Land, das dem Tod geöffnet ist.» Und das ist Voraussetzung, denn der *duende* kommt nur, «wenn er eine Möglichkeit des Todes sieht, nur wenn er genau weiss, dass er durch sein Haus streichen und das Trauergezweig schütteln kann, das wir alle in uns tragen und dem kein Trost beschieden ist». Immer kämpfe der *duende* am Rande des Abgrunds einen offenen Kampf mit dem Schöpferischen, er verwunde, «und in der Heilung dieser nie sich schliessenden Wunde liegt das Ungewöhnliche, das Erfindungskräftige einer menschlichen Schöpfung». Mit einem Wort, der *duende* ist der (schwarze) Geist der Erde, «aus dem alles zu uns aufsteigt, was in der Kunst substantiell ist».

DUENDE

Photographiert von Colita





Cristina Hoyos (links) ist Startänzerin in der Balletttruppe von Antonio Gades und Hauptdarstellerin in den Filmen «Bodas de sangre» und «Carmen». Antonio Gades (oben) war Choreograph an der Scala und 1980 Direktor des spanischen Nationalballetts. Er wird als bester spanischer Tänzer der Gegenwart angesehen.





Sängerin des neuen Madrider Flamenco der sechziger Jahre. Das Ballett des Tänzers und Choreographen Antonio Ruiz (unten) war in den fünfziger und sechziger Jahren weltberühmt. Als einer der besten Exponenten des Flamenco leitete er wie Antonio Gades das spanische Nationalballett.





Lucero Tena, hier zusammen mit einem Sänger, ist eine der grössten Virtuosen im Spiel mit den Kastagnetten. In den sechziger Jahren war sie der Star des *tablao* «El Corral de la Moreria», einem wichtigen Flamenco-Lokal in Madrid.

Die Zigeunerin «La Chunga» (unten), Cousine der berühmten Carmen Amaya, hatte ihren durchschlagenden Erfolg 1958 im «Chez Maxim's» in Paris. Ihre höchste künstlerische Leistung ist der «Rumba catalana». Regla Ortega (rechts) war früher eine ausgezeichnete Tänzerin. Heute leitet sie eine Tanzschule.





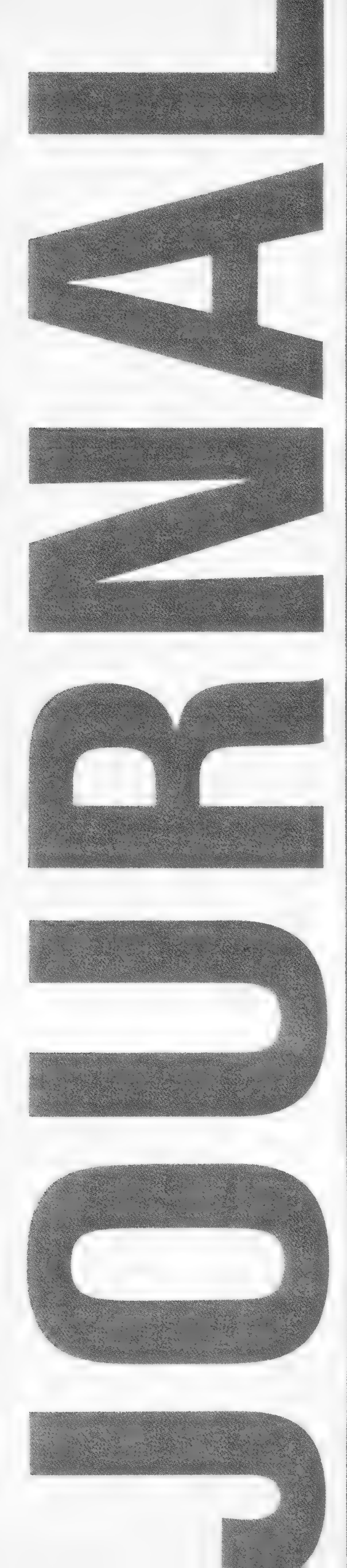


Carmen Amaya (links) war die universalste Figur in der Kunst des Flamenco. Sie erreichte höchsten Ruhm und hatte aufsehenerregende Auftritte in der ganzen Welt. 1963 starb sie; dieses Photo zeigt sie bei einem ihrer letzten öffentlichen Auftritte. Unten: Antonio Gades



Die Schweizerin Nina Corti (oben und rechts) wird auch in Spanien als wichtige Interpretin des Flamenco geschätzt. Photos: Verena Eggmann





AUSSTELLUNGSKALENDER

Schweiz

Ort	Ausstellung	
Aarau	Kunstmuseum **Bertram. Art brut.** Bis 16.9. **Vision und Utopie.** Ausstellung der GSMBA Sektion Aargau. Bis 30.9.	
Basel	Kunstmuseum **Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild.** Bis 9.9. («du»-Journal 8/84)	●
	Merian-Park **Skulptur im 20. Jahrhundert.** Bis 30.9.	●
	Museum für Gegenwartskunst **Das Menschenbild in der Zeichnung.** Bis 7.10.	
Bern	Kunsthalle **Meret Oppenheim.** 7.9.–14.10.	
	Kunstmuseum **Jean Mauboulès.** Bis 7.10.	
Biel	Kunstverein **Béatrice Sitter-Liver.** 5.9.–11.10.	
Chur	Bündner Kunstmuseum **Werner Neuhaus (1897–1934).** 23.9.–4.11.	
Freiburg	Musée d'art et d'histoire **Jean Tinguely.** Bis 30.9.	
Genf	Musée d'art et d'histoire **Von Rodin bis Tinguely.** Skulpturen. Bis 30.9.	
	Musée de l'Athénée **Hans Erni.** Die neuesten Werke. Bis 30.9.	
	Musée Rath **Der Minotaurus.** Bis 30.9.	
	Petit Palais **Théo Steinlen, Nicolas Tarkhoff.** Bis 15.9.	
Ittingen	Kartause **Turo Pedretti.** 15.9.–28.10. **Werke aus der Sammlung Crex.** Bis 21.12. **Photographie des 20. Jahrhunderts.** Bis 16.9.	
Lausanne	Musée cantonal des Beaux-Arts **Sammlung französischer Kunst 1860–1930.** Bis 7.10. **Charles Rollier.** Retrospektive. Bis 7.10. **Rainer Gross – Variationen über Bilder.** Bis 7.10.	
Montreux	Centre de congrès et d'expositions **Salvador Dalí.** Zeichnungen, Bilder, Skulpturen aus der Sammlung Perrot-Moore. Bis 30.9.	
Neuenburg	Musée d'art et d'histoire **Maximilien de Meuron und die Schweizer Maler der Romantik.** Bis 14.10.	
Olten	Kunstmuseum/Stadthaus **Schweizer Künstlerinnen heute.** Bis 30.9.	
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen **Peru durch die Jahrhunderte – Kunst und Kultur der Inkas.** Bis 25.11.	●
Solothurn	Kunstmuseum **Claude Sandoz.** Bis 30.9. **Alte Kunst aus Mali.** Bis 31.12.	
St. Gallen	Kunstverein **Leiko Ikemura.** Bis 7.10.	
Thun	Kunstmuseum Photogalerie. **Die Frau als Komponistin.** Bis 30.9.	
Winterthur	Kunstmuseum **Blinky Palermo. Werke 1963–1977.** 18.9.–4.11.	
	Kunsthalle Waaghaus **Franz Wanner.** Bis 22.9.	
Zug	Kunsthaus **Gottfried Honegger.** Bis 7.10.	
Zürich	Graphische Sammlung der ETH **Entwürfe für eine bessere neue Welt.** 11.–30.9.	

Helmhaus
Zwingli und die Zürcher Reformation. 9.9.–21.10

Kunstgewerbemuseum
Hans Gugelot (1920–1965). 13.9.–14.10
Burkart Mangold (1873–1950). 20.9.–11.11
Architektur-Wettbewerbe 1979–1983. 21.9.–11.11

Kunsthaus
Grosser Ausstellungssaal: **Kunstschätze aus Alt-Nigeria.** Bis 11.11
Photoausstellung: **Hans Staub, Henriette Grindat, Kaspar Linder.** Bis 7.10
Graphisches Kabinett: **Arnulf Rainer – Hiroshima.** Bis 23.9

Deutschland

Berlin

Bauhaus-Archiv
Kandinsky in Russland und am Bauhaus, 1915–1933. Bis 23.9 («du»-Journal 6/84) ●

Gemäldegalerie
Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei. 7.9.–18.11.

Nationalgalerie
Architektur und Philosophie – Das Abenteuer der Ideen des 20. Jahrhunderts. 20.9.–30.11

Kupferstichkabinett Museum Dahlem
Graphik des Expressionismus. Bis November.

Bielefeld

Kunsthalle
Lucio Fontana. Bis 23.9
«in – an». Objekte und Collagen von Sabine Funke. Bis 16.9

Bonn

Bonner Kunstverein
Christian Boltanski. Kompositionen – Farbphotographien. Bis 16.9

Städtisches Kunstmuseum
Fünf junge Künstler – Dorothea von Stetten Stiftung. 22.9.–28.10

Ernst-Moritz-Arndt-Haus
Ausländer in Bonn. Bis 28.9

Städtisches Landesmuseum
Französische Flüchlinge in Deutschland – Deutsche Flüchtlinge in Frankreich. Dokumentation. Im September

Dortmund

Museum am Ostwall
100 Jahre politisches Plakat. Bis 23.9

Düsseldorf

Kunstmuseum
«Americans in Glass». Aktuelle Glaskunst aus den Vereinigten Staaten. Bis 28.10

Hetjens-Museum
Zeitgenössische deutsche Keramik. Ausstellung zum 75jährigen Jubiläum des Museums. Bis 16.9

Messegelände
Von hier aus. 29.9.–2.12

Karlsruhe

Badischer Kunstverein
Künstler aus Baden. Bis 16.9

Badisches Landesmuseum
Das Porträt auf Glas und Porzellan. Bis 14.10

Kiel

Kunsthalle
Kunst mit Photographie. Die Sammlung Dr. Rolf M. Krauss. 16.9.–14.10

Köln

Kunstverein
Reinhard Mucha. Installationen. 6.9.–30.9

München

Bayerisches Nationalmuseum
Wallfahrt kennt keine Grenzen. Bis 7.10.

Haus der Kunst
Grosse Kunstausstellung München 1984. Bis 16.9.

Nürnberg

Kunsthalle
Ernst Neukamp: Weiberlandschaften. 14.9.–4.11

Frankreich

Arles

Ecole Nationale de la Photographie
Bauhaus-Photographie. Bis 30.9. («du»-Journal 8/84) ●

Paris

ARC Paris
Jean Le Gac. Bis 16.9.
Giuseppe Penone. Bis 16.9.

Beaubourg
Zeichnungen von Marc Chagall. Bis 8.10
Willem de Kooning. Bis 24.9. («du»-Journal 4/84) ●
Alibis. Bis 17.9
Le siècle de Kafka. Bis 1.10.

Fondation Maeght
Marc Chagall. Retrospektive. Bis 15.10

Grand Palais
XII. Biennale der Antiquitäten. 20.9.–7.10

Louvre
Zeichnungen und Wissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert. Bis 24.9

Grossbritannien

London

Barbican Art Gallery
London in der Perspektive. 6.9.–28.10

Institute of Contemporary Arts
Rose Garrard. Installationen. Bis 16.9

Marlborough Fine Art
Henry Moore. 5.9.–5.10

National Gallery
Danish Painting of the Golden Age. 5.9.–20.11

Royal Academy of Arts
Meisterwerke holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts. 7.9.–18.11

Tate Gallery
A. R. Penck – 'Brown's Hotel' und andere Gemälde. Bis 4.11

Victoria and Albert Museum
Englischer Rokoko. Bis 30.9

USA und Kanada

New Orleans

Louisiana State Museum
Der Sonnenkönig: Louis XIV. und die Neue Welt. Bis 18.11

New York

Guggenheim Museum
Zeichnungen des 20. Jahrhunderts. Bis 14.10
Will Insley. 21.9.–25.11

Metropolitan Museum of Art
James McNeill Whistler. 14.9.–11.11
Te Maori – Kunst aus Neuseeland. 11.9.–6.1

Museum of Modern Art
Irving Penn. 13.9.–27.11
Alvar Aalto. Möbel und Glas. 27.9.–27.11

Toronto

Art Gallery of Ontario
Toronto Painting '84. 7.9.–28.10
Kanadische Photographinnen. 1841–1941. Bis 7.10.

Washington

National Gallery
Watteau. Bis 23.9
Von Delacroix bis Matisse. Bis 28.10

Smithsonian Institution
European Modernism. 13.9.–13.1

● Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen



Joseph Beuys steigt in sein Sieben-Meter-«Loch»

Skulptur im 20. Jahrhundert

Zur Ausstellung im Merian-Park in Basel

Text: Annemarie Monteil   Photos: Vera Isler

«Skulptur im 20. Jahrhundert» heisst die grosse Sommerausstellung im Merian-Park in Basel. Sie bildet eine Art Fortsetzung zur Skulpturausstellung 1980 im Wenkenpark, Riehen bei Basel. Auch damals war der Aufmarsch der Künstler international.
Fortsetzung, das heisst: Während 1980 noch die Urväter der Moderne dabei waren (Rodin vor allem), beschränkt man sich jetzt ganz auf das 20. Jahrhundert mit den «Vätern». Und dann wird die Entwicklung bis heute – und zwar wirklich bis Sommer 1984 – dokumentiert. Von 220 Plastiken von 112 Künstlern aus aller Welt sind 28 Werke als Auftragsarbeiten speziell für Basel entstanden. Als Organisatoren zeichnet das gleiche Team wie 1980: der Kunsthändler Ernst Beyeler (dessen Ansehen und Einsatz Leihgaben aus berühmten Museen und Privatsammlungen zu verdanken sind) sowie die Kunsthistoriker Reinhold Hohl und Marcel Schwander. Private Mäzene sollen finanzieren.
Der Ausstellungsort ist ideal: ein sehr grosser Naturpark samt klassizistischer Villa, Restaurants, Scheune, und alles in unmittelbarer Stadtnähe beim Sportstadion St. Jakob. Die eben erwähnte Scheune wurde für die Ausstellung zum «Museum auf Zeit» umgebaut und gehört zu den Attraktionen. Hier sind Schlüsselwerke, eigentliche Inkunabeln der Moderne zu finden. Matisse, Picasso, Alberto Giacometti sind mit umfangreichen, gültigen Werkausschnitten vertreten. Eine Gruppe gilt den konstruktiven Russen des Jahrhundertbeginns, eine andere den Surrealisten; lauter Werke, die Schritt für Schritt die Kunst unserer Jahrzehnte vorbereitet haben und deren Ausstrahlung oft bis heute nicht übertroffen wurde.
Im Park geht dann der Rundgang weiter. Unter freiem Himmel, in Licht und Wolkenschatten, mit stets wechselnden Perspektiven, sind ja Skulpturen erst ganz erlebbar und beurteilbar. Im «Englischen Garten» vor der Merian-Villa nochmals Klassiker wie Hans Arp, Marino Marini, Laurens, Lehmbruck. Aus einer Lichtung blitzt ein farbiges Stabile von Calder. Im ansteigenden Gelände wird eine mäch-



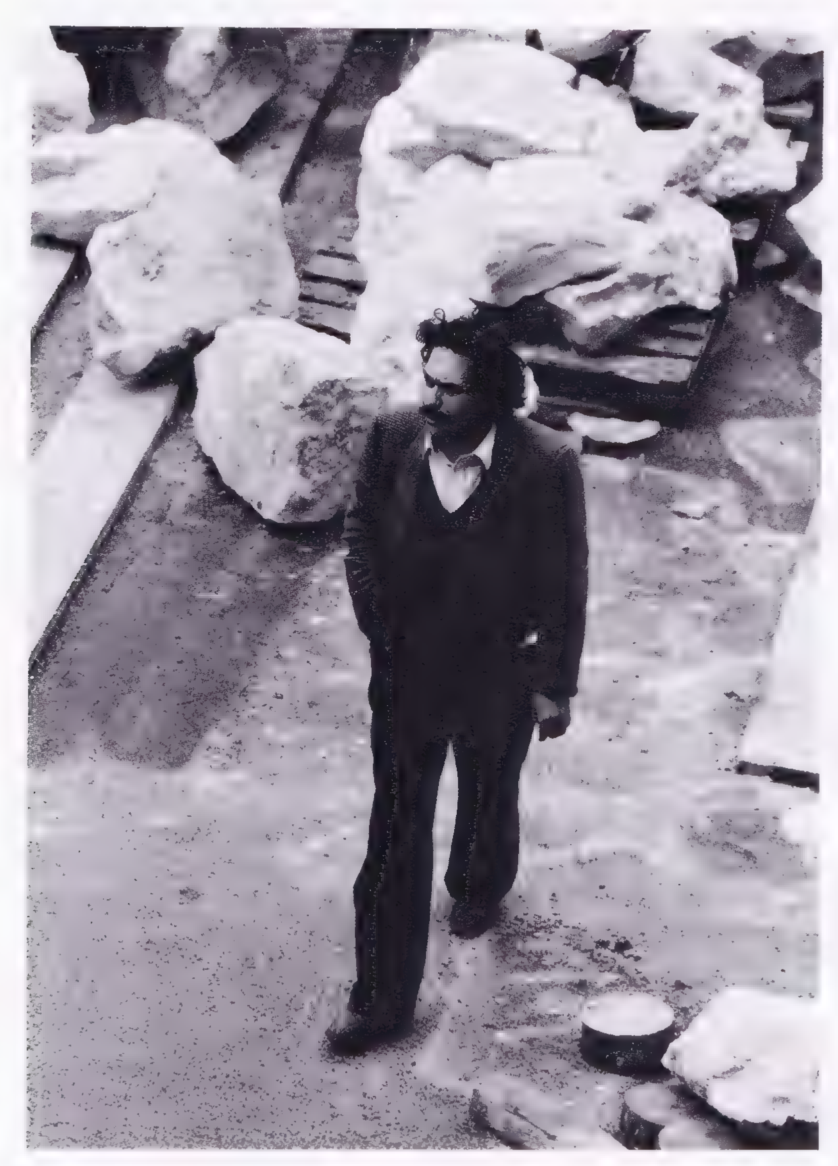
Dan Graham: Zwei benachbarte Pavillons. 1978/81. Transparentes Spiegelglas, Stahl. Zwei Teile, je 251×186×186 cm. Im Besitz des Künstlers



Donald Judd: Ohne Titel. 1984. Aluminium, gebogen und farbig gespritzt, 150×165×750 cm. Donald Judd und Galerie Annemarie Verna, Zürich



Sol LeWitt: Kubus. 1984. Zementstein, weiss betüncht, 500×500×500 cm Sol LeWitt und Galerie Annemarie Verna, Zürich.



Jannis Kounellis

tige Frauenfigur von Henry Moore zwischen Gras und Baum zum Naturereignis – wohl so, wie sie vom Bildhauer gemeint ist. Dieser Teil, der der Skulptur der ersten Jahrhunderthälfte gilt, darf als repräsentativ gepriesen werden. Mit den zahlreichen Werken der unmittelbaren Gegenwart wird die Auswahl subjektiver, lückenhafter. Hier besteht eben noch keine kunsthistorisch absichernde Distanz. Die Veranstalter hielten sich an internationalen Rang und Namen. Damit kommen unbekanntere, experimentellere Talente (auch Schweizer) ebenso zu kurz wie der stille Strom des Konstruktiven unserer Gegenwart.
Aber Selektionen dürfen subjektiv sein; sie sind allemal anregender als nivellierende Beschlüsse von Riesenkommissionen. Und es gibt so viele interessante Werke, dass man immer noch eine Horizontlinie der Skulptur unseres Jahrhunderts ausmachen kann.
Da setzen einmal die Künstler aus dem Umraum der Geometriker und der Konzept-Kunst ihre Akzente wie Wegmarken in die Landschaft. Tony Cragg etwa schichtet rohe Steine zu Türmen auf. Carl Andre legt eine «Wirbelsäule» – so der Titel – aus hellen Backsteinen entlang einem Weg. Sol LeWitt akzentuiert mit kantig weissem Backsteinkubus das Menschenwerk gegen die Natur. Von David Smith gibt es eine sensibel-labile Torform. Hie und da hapert es mit der Plazierung der Objekte; manches ist zu zufällig gestellt, ohne Bezüge zu Achsen und natürlichen Räumen des Parks. Wohl aus diesem Mangel an Integrationsgespür wurde leider eine eigentliche Naturplastik vor der Ausstellung entfernt, nämlich die aus dem Rasen kreisrund ausgeometrisierte Erdarbeit des Berners Ueli Berger, die er für die «Grün 80» geschaffen hatte.
Völlig gelungen und rundum faszinierend ist die Idee der Organisatoren, mit ganz neuen Werken der Bildhauergeschichte unseres Jahrhunderts ein frisches Kapitel anzufügen. «Geschrieben» wird es von den Malern. Dass Penck, Baselitz, Lüpertz stelenhaft-expressive Ob-



Jannis Kounellis: Ohne Titel. 1984. Laufener Sandstein, zwei Teile. München, Galerie Schnellmann & Klüser



Jean Dubuffet: Geisterdenkmal (Ausschnitt) 1969/71. Kunststoff mit Polyurethan-Bemalung, 303×228×174 cm. Fondation Jean Dubuffet



Josef Felix Müller: Figur mit Tier (Ausschnitt). 1984. Teufener Sandstein, besprayt, 193×73 cm. Privatsammlung.



Jean Tinguely

jekte machten, ist bekannt. Nun haben die Basler Veranstalter zudem Aufträge für Plastiken an jüngere Maler gegeben. Dazu gehörten vor allem die «jungen Italiener», die man eben erst mit Bildern in unseren Kunsthallen und Galerien sah. Für die Plastiken haben sie ihre Malerei sozusagen verräumlicht. So stellt Mimmo Paladino einen riesigen Durchgang mit Türflügeln auf, im Öffnungswinkel ein Hirsch, alles in feierlicher Bronze; da schaut ein sanfter Spätgeborener zu Rodins Höllenpforte. Penone legt rindenartige Hüllen in Form von Körpern um reale Baumstämme – zärtliche Baumnymphen. Lyrik und Versponnenheit sind Merkmale dieser Arbeiten aus Italien. Und oft schwingt etwas vom Ausdruckssymbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit.

Auch ein Schweizer, der Zeichner Markus Raetz, macht mit bei diesem «neuen Kapitel» der Skulptur – und für mich ist er einer der ganz Wichtigen, zudem weniger manieriert als die Italiener. Er hat lange, schmale Steinbalken ins Gras gestellt und gelegt. Aus der Nähe eine konstruktive Anordnung, schliessen sich die Stäbe von erhöhtem Standpunkt des Rundgangs zu einem Gesicht zusammen. Da vereinen sich Perspektive, Gelände, Optik des Betrachters unter der phantasievollen Regie eines Künstlers zum anmutig-intelligenten Spiel.

Bereits haben die Veranstalter angekündigt, dass sie wegen der Schwierigkeit mit Leihgaben und Transporten nicht glauben, «dass es zu einer weiteren Ausstellung kommen wird». Die Gelegenheit dürfte also auf längere Zeit zumindest in Basel einzigartig sein, Skulpturen der Gegenwart unter freiem Himmel im Rhythmus der eigenen Körperbewegung zu erfahren, ihre Übereinstimmungen und Widerstände im Mass der Schritte prüfend zu erwandern. Und es sind ja diese privaten Begegnungen, die im Umgang mit Kunst schlussendlich zählen.

(Bis 30. September im Merian-Park, Basel, täglich 10–18 Uhr, Katalog Fr. 28.–)



Giuseppe Penone: Landschaft der vegetabilen Geste. 1984. Bronze. Im Besitz des Künstlers



Markus Raetz: Kopf. 1984 Laufener Kalkstein, 17 Elemente unterschiedlicher Grösse, 205×600×4200 cm. Im Besitz des Künstlers



Jean Dubuffet: Element V einer verrenkbaren Architektur. 1969/70. Kunststoff bemalt, 300×450×180 cm Basel, Galerie Beyeler



Sotheby's

GROSSE
FRÜHLINGS- UND HERBST-
AUKTIONEN
IN GENF UND ZÜRICH

Juwelen, Silber und Vitrinenobjekte,
Fabergé und Russ. Kunsthandwerk,
Uhren, Porzellan und Teppiche,
Schweiz. Bilder, Europ. Kunsthandwerk,
Münzen und Wein.

Sotheby Parke Bernet A.G.,
20 Bleicherweg, 8022 Zürich Telefon: (01) 2020011
24 Rue de la Cité, 1204 Genf Telefon: (022) 21 23 77

Kunst- und Buchantiquariat Auktionen

HANS WIDMER

Löwengasse 3, CH-9000 St.Gallen

STICHE

Ortsansichten aus der ganzen Schweiz
speziell
St.Gallen, Toggenburg, Thurgau, Zürich
sowie Ortsansichten aus aller Welt,
Berufsstiche, dekorative Grafik,
Blumenstiche, antike Landkarten
Grosse Auswahl!
Das ideale, wertbeständige Geschenk!
Fragen Sie uns einfach an.
Hans Widmer, Telefon 071/23 35 81

Galerie „zem Specht"

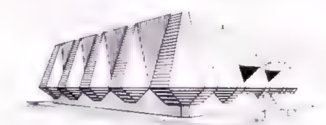
Gemsberg 8
CH-4051 Basel
061-25 74 51

Ausstellungen
Bis 8. September 1984
René Fendt
Zeichnungen und Bilder

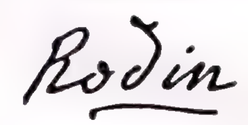
13. September bis 6. Oktober 1984
Jakob Schärer
Zeichnungen
Riccardo Pagli
Flugobjekte
Ausstellungskataloge Fr. 20.–
Mo/Di/Do/Fr 14.00–18.30 Uhr
Mi 14.00–20.00 Uhr, Sa 10.30–17.00 Uhr

Galerien und Auktionshäuser

Fondation Pierre Gianadda
Martigny (Suisse)



Musée gallo-romain   Musée de l'Automobile
150 œuvres de



Bronzes, marbres, dessins et aquarelles
12 mai - 7 octobre 1984
Tous les jours de 10 à 12 h et de 13 h 30 à 18 h

Galerie Nathan

8008 Zürich
Arosastrasse 7 (Eingang Arosasteig)
Telefon 01 / 55 45 50

Auserlesene Gemälde
17. bis 20. Jahrhundert

Handzeichnungen
des 19. und 20. Jahrhunderts

Ankauf und Verkauf

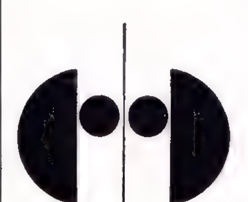
Ständig Werke von:
Bazaine, Chaissac, Estève,
Lanskoy, Lapicque, Lobo,
de Staël, Vallotton

galerie kröner

Tapisserien und Graphiken

von **Jean Baier, Herbert Bayer, Manfred Bockelmann, Jeannie Borel, Hans Erni, Fruhtrunk, R. Geiger, Karl Korab, Sven Knebel, Roly Lehmann, R. P. Lohse, W. Müller-Brittnau, L. Quinte, Ernst Scheidegger, Italo Valenti, V. Vasarély, Max Wiederkehr**

Zähringerstrasse 9 / Ecke Mühlegasse
8001 Zürich · Telefon 01 47 52 47



AFRIKA

Was Sie in Afrika vergeblich suchen, finden Sie bei uns. Alte afrikanische Kult- und Gebrauchsgegenstände in Originalen.

Verkauf, Ankauf, Expertisen.

Galerie Walu
Rämistrasse 33
CH-8001 Zürich
Tel. 01 / 69 22 54



WALTER ZWAHLEN + CO.
Wohngalerie
Bolleystrasse 9
8006 Zürich
Tel. 01/363 55 15

SCHWEIZER MÖBEL
DES 18. UND 19. JH.
Ausgesuchte Antiquitäten.

PORZELLANE, FAYENCEN,
ANTIKE KACHELÖFEN, GLAS.

Mo–Fr 10 bis 12, 14 bis 18.30 Uhr
Sa 10 bis 16 Uhr



GALERIE GREUB
Suzanne und Dr. H. Greub
CH-4010 Basel, Sternengasse 6
Telefon 061 / 23 53 93

Kunstwerke aus

AFRIKA
OZEANIEN
mit

KLEE, PICASSO,
POLLOCK ETC.

Ausstellung RESONANZEN/Katalog
Montag–Freitag 9.00–12.00, 14.00–18.00
Samstag 10.00–12.00





Klein Circus


Aussicht

Wir laden ein zur Ausstellung
vom 30.8.–27.9.1984

Paul Stauffenegger

Gemälde + Zeichnungen

Maler und Graphiker, geb. 1925, wohnhaft in Pfäffikon ZH, erhielt seine Ausbildung in Aarau und Zürich. Er zeichnet mit «Stauffi». Die Werke von ihm sind federleicht und poetisch. Mit seiner Technik gelingt es ihm, das Wasser mit Feuer zu verbinden. Seine Farben sind fröhlich – von Härte und Weichheit geführt. Durch diese Kontraste und Kompositionen entstehen die Spiele von Spannung und Gelassenheit.

Die Lebensphilosophie des Malers ist Spiegelbild dieser Gegensätzlichkeiten. Hier stehen z.B. seine Clowns als Symbol im Vordergrund. Der Betrachter dieser Bilder erkennt (sieht) sich selbst im Ausdruck dieser Gestalten. Glück und Freude, Trauer und Schmerz sind Gefühle, die auch den Menschen der heutigen Zeit immer wieder sehr nahestehen (-treten). Es sind aber nicht nur seine Clowns und Zirkuswelt, in denen uns Paul Stauffenegger mit seiner meisterhaften Arbeit begeistert. Auch seine «modern Art»-Werke sind aktuell und stark in ihrer Aussage. Sie treffen den Menschen durch ihre Symbolträchtigkeit, die der Maler im Spiel mit Farbe und Form zum Ausdruck bringt.

Die Stillen im Lande sind es, die bleibende Werte schaffen, dem Lauten fernbleiben, immer Suchende nach der eigenen Wirklichkeit, die sich in stark kontrastierender Farbigkeit manifestiert.

Bisherige Ausstellungen:
Zürcher Künstler im Helmhaus, Zürich; in Den Haag; Sigristenkeller Bülach; Galerie am Platz, Eglisau; Schweizer Heimatwerk, Zürich; Eidg. Turn- und Sportschule Magglingen; Altstadt-Galerie, Bern; Kulturfoyer MGB; Galerie Murbach, Horgen.

Liebe Kunstfreunde, es freut uns sehr, Ihnen einen Maler vorstellen zu können, welcher uns alle in Begeisterung zu versetzen versteht.

Öffnungszeiten:

Mo–Fr 8.30–18.30 Uhr · Sa 8.30–16.00 Uhr

So geschlossen

LORD'S Galerie & Auktionen AG
Rennweg 19, CH-8001 Zürich

Telefon 01 / 211 50 50

Galerien und Auktionshäuser



Charly Banana: Der Hirsch im Kreuzverhör. 1983

Kunst-Landschaft BRD

Kunstverschiebebahnhof oder Entdeckungsreise, Trend-Show Marke Paukenschlag oder Bestandsaufnahme à la Feldforschung, das ist hier die Frage. Von Flensburg bis Konstanz gaben während der Sommermonate 396 Künstler (Altersmarke um 40 Jahre) bei 48 Kunstvereinen in 46 Städten ihre Visitenkarte ab – Kunst-Kommunikation total.

Verantwortlich für dieses einmalige Gemeinschaftswerk zeichnet die «Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine»; ihr Ziel: «regionale Kurzsichtigkeiten» zu beseitigen, die «künstlerischen Provinzen» aufzumischen und die «selbstlose Arbeitsweise» der Vermittlervereine zu beweisen. Der Clou dieser Mammutschau heisst Rotationsprinzip: Man teilte die Bundesrepublik in zehn Regionen ein; die gastgebenden Kunstvereinsmanager sollten jeweils in ihnen weniger bekannten Gefilden Bekanntes testen und Neues ausfindig machen; zum Beispiel: die Hamburger in Köln, die Kölner in Bayern oder die Stuttgarter in Berlin. Je neugieriger, mutiger und ausdauernder die Veranstalter bei ihren Expeditionen in Ateliers, Akademien und Galerien waren, desto anregender fiel die Vernetzungsarbeit aus. Initiator Wulf Herzogenrath, Direktor des Kölnischen Kunstvereins, hat bei seinen Vorbereitungstouren «wenig Gemeinsames, aber viel Ernstgemeintes, Spontanes, Gekonntes und Spannendes» entdeckt. Wir baten vier Korrespondenten um Schlaglichter auf ihre «Szene» und ein persönliches Resümee. Stichworte wie Prestigegewinn und neuer Regionalismus (?) oder die Frage «Warum kommen Saarbrücken und Rheinland-Pfalz in der Kunstlandschaft Bundesrepublik nicht vor?» wären darüber hinaus noch Nach-denk-Hilfen. *H. N.*

Kölner Kunst in Norddeutschland
«KunstLandschaft Bundesrepublik». Der Titel unterstellt der dortigen Kunst eine geographische und politische Identität, die sie nicht hat. Im Gegenteil, besagte Landschaft besteht aus vielen Landschaften; und diese Landschaften wiederum sind in sich so eintönig vielsinnig, so gleichförmig ungleich, dass sie sich weitergehenden Verallgemeinerungen verweigern. Feststellbar ist, aus hamburgischer Sicht, höchstens folgendes: Die Kunst der norddeutschen Region ist in und um Düsseldorf auffallend einschlägig, die der Region Köln in den Kunstvereinen zu Flensburg, Kiel, Lübeck, Hamburg, Bremen und Wilhelmshaven hingegen eher fragmentarisch repräsentiert. Beispiel? Jene Künstler, die an Hamburgs Glockengiesserwall eine Werkkategorie zu vertreten haben, die es noch gar nicht gibt.
Es handelt sich um sogenannte Bild-Räume. Mit diesem Widerspruch umgeht Kunstvereinsleiter Uwe M. Schneede die Schwierigkeit, erläutern zu müssen, dass es sich hier weder um Bilder noch um Rauminstallationen beziehungsweise -inszenierungen, sondern um alles mögliche sonst handelt, also etwa auch um Photoserien (Jürgen Klauke). Kölner Kunst, suggeriert der hamburgische Teil des Unternehmens «KunstLandschaft», ist durchweg raumfressend, manchmal dreidimensional, gelegentlich lakonisch und nur selten frech. Am frechsten: die geruchsfrei eingewickelten «Harzer Käse»-Stücke, die Georg Herold und Martin Kippenberger über die vier Wände «ihres» Kunstvereinsraums verteilt und mit Hilfe eines Endlosdrahtes miteinander verbunden haben.
Und sonst? Kölner Kunst – aber nicht nur die – ist auf eine vertrackte Weise kosmopolitisch. Gearbeitet wird, wie in New York und Buxtehude auch, vor allem in grossspurigen Umrissen, dramatischen Andeutungen und weltläufigen Kürzeln. Polemiker scheint es am Rhein nur wenige, Aufsässige kaum und Ankläger so gut wie gar keine zu geben. Ausnahmen: der notorische Kitsch-Verkitscher Charly Banana (ausgestellt in

Flensburg und Bremen), der «naive» Antifaschist Blalla W. Hallmann (Flensburg) sowie Markus Krips, ein anarchistisch-diszipliniert malender Piktogramme- und Sprücheverwerter (Bremen).

Jürgen Schmidt-Missner

Kunst aus Bayern in Köln

München und Bayern in der mächtigen rheinischen Kunst-Metropole Köln, wo nun «Art Cologne», wie der Kölner Kunstmarkt sich flott und modisch nennt, endgültig wieder nach Hause gefunden und dem Erzrivalen Düsseldorf damit das Nachsehen gegeben hat – Kunst aus München und Bayern also in Deutschlands Galeristen-Hauptstadt: Konnte das gutgehen, war da nicht ein mildes Lächeln der Eingeweihten vorprogrammiert?

Es ging gut. Es ging und geht sogar sehr gut mit der bayrischen Demonstration im Kölnischen Kunstverein. Und genausogut geht's mit den Münchner und anderen bayrischen Künstlern im kleinen Brühler Kunstverein und im Kunstverein der Bundeshauptstadt, wo jetzt in einer konzertierten Aktion der Kunstvermittler das Motto «Mehr Kunst für Bonn!» ausgegeben wurde, was wohl auch wie ein Aufschrei klingen mag; denn welche Hauptstadt kann es sich ungestraft leisten, als Kunst-Provinz verschlissen zu werden?!

Die von Wulf Herzogenrath (Köln), Margarethe Jochimsen (Bonn) und Caspar Markard (Brühl) in fernen südlichen Gefilden getroffene Auswahl hat Künstlerinnen und Künstler an den Rhein gebracht, die zum grossen Teil, nicht zuletzt aufgrund ihres Alters (nach 1940 geboren), nicht der etablierten Kunst-Szene der Bayern-Metropole angehören und natürlich im Rheinland weitgehend Nobodys sind.

Um so mehr überraschen Lebendigkeit, Vielfalt, Progressivität, Witz und Qualität der bayrischen Mannschaft, in der so herausragende Talente wie Stephan Huber, Thomas Lehnerer, Albert Hien eine selbstbewusste Rolle spielen – neben gestandenen Künstlern wie Hannsjörg Voth, Gerhard Merz, Nikolaus Lang, Friederike Pezold.

Heiner Stachelhaus

Kunst aus Berlin in Württemberg

Im Südwesten der Bundesrepublik Deutschland, markiert durch die Grenzen des Landes Baden-Württemberg, herrscht im Bereich der Kunst ein ungeheurer und ziemlich unbegründeter Respekt vor allen künstlerischen Erscheinungen, die nördlich der Main-Linie auftreten. In umgekehrter Richtung gilt das nicht, wenngleich die Malerei der Gegenwart recht kräftige Impulse aus den Regionen Baden und Württemberg erhalten hat: Impulse für die Bundesrepublik zumindest, die man jetzt durch Ausstellungen und Kataloge listig in eine Kunstlandschaft verwandelte. Die Württembergischen Kunstvereine, gleich elf an der Zahl und von ganz unterschiedlicher Grösse und Tradition, zeigen bei diesem ebenso grotesken wie grossartigen Unternehmen Kunst aus Berlin. Die grösste und zwingendste Dokumentation findet man im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart, wenngleich wichtige Künstler die Auswahl als Rang- und Hackordnung sahen und deshalb auf eine Teilnahme verzichteten. Auch hielt sich das schwäbische Auswahl-Team nicht an die vorgegebenen Altersgrenzen, denn Camaro, Thieler, Stöhrer oder Schmettau sind alle bereits Klassiker oder Wegbereiter. Berlin als dramatischer Augenblick, der denjenigen, der kommt, um sich den kulturellen Strukturen dieser Stadt zu nähern, unter Hochspannung setzt, wie Tilman Osterwold, Direktor des Württembergischen Kunstvereins im Katalog zündkräftig formuliert, wird eher durch Salome oder Thomas Lange abgedeckt als durch Kuno Gonschior. Indessen finden die Berliner Künstler, auch wenn die getroffene Auswahl etwas Fragwürdiges behält, überall eine freundliche Resonanz. Die Region Baden ist Gastgeber für die Düsseldorfer. Hierbei ist unter den fünf Kunstvereinen zwischen Konstanz und Heidelberg geschickt operiert worden. Mit grossem Reservoir kommt Düsseldorf kraftvoll daher. Mit Recht wird der Installation besondere Beachtung geschenkt. Kunst bleibt experimentelle Idee.

Günther Wirt

Kunst aus Westfalen und aus dem Ruhrgebiet in West-Berlin

Berlin, in so gut wie allem zweigeteilt, besitzt auch zwei Kunstvereine. Der eine, eher «bürgerliche» Neue Berliner Kunstverein (NBK) zeigte den Raum Münster und Westfalen, der andere, die eher «linke» Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGbK), wohl in der Hoffnung auf einiges soziales Engagement, das Ruhrgebiet. Lag es an der Auswahl, liegt es an der im Katalog beschworenen «regionalen Identität» – beide Ausstellungen gaben sich geschickt dekorativ, hübsch aufgemachte Allerweltskunst, wie sie heutzutage überall auf den Kunsthochschulen entsteht.

Heraus ragten unter den Westfalen nur der gleichsam weiche Hard-Edge-Maler Bernd Damke und der Bildhauer Wolfgang Liesen, der Material durch Material verformt oder verformen, zerbrechen, zerbeulen lässt; unter den Künstlern aus dem Ruhrgebiet die nervös zerfaserte Malerei der Hoehme-Schülerin Monika Günther und die trokkenen Traumstilleben von Willi Kemper, der von Deppe und Meistermann kommt. Was sich spektakulär in den Vordergrund drängte – die Raumgestaltungen durch Laub von Georg Dietzler (Westfalen) oder die totemähnlichen Eisen- und Blechzeichen von Veronika Pögel –, blieb wirkungsbewusst, glatt und flach.

Was die regionale Identität betrifft, so war sie nicht aufzuspüren. Weder erwiesen sich die Westfalen als (was man ihnen nachsagt) sehr grüblerisch, noch die Ruhrgebietler als übermässig aktiv im Klassenkampf. Diesen Ausbreitungen zufolge herrscht tiefster Friede im Lande – zum Einschlafen. Man werkelt munter eklektizistisch vor sich hin. Da zeigte sich der Fehler an dieser KunstLandschafts-Idee: Repräsentieren kann eine Region nicht der Nachwuchs allein (die Durchgesetzten, Arrivierten schon eher), und einen Überblick würde man erst bekommen, wenn jede der 48 Ausstellungen zu jedem der 48 Schauplätze wandern würde.

Heinz Ohff

Peru – Kunst aus dem Lande der Inkas

Die grösste jemals ausserhalb Perus gezeigte Ausstellung «Peru durch die Jahrtausende – Kunst und Kultur im Lande der Inkas» wird jetzt im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen präsentiert. Die rund 800 Exponate, darunter 540 aus peruanischen Museen und Sammlungen, fügen sich zu einem Bilderbuch der Geschichte zusammen, das die fehlende schriftliche Überlieferung ersetzt. Es muss intuitiv, schauend gelesen werden.

An der Bergung der durch das trokkene Wüstenklima konservierten Gegenstände aus Gräbern, Tempel- und Palastanlagen waren Forscher aus Deutschland, Österreich und der Schweiz massgeblich beteiligt. Die von Dr. Ferdinand Anders zusammengestellte, vom Gemeinnützigen Verein der Krupp-Villa Hügel unter Federführung von Dr. Wolfgang Vollrath in Essen veranstaltete Ausstellung beschränkt sich deshalb auch auf den deutschsprachigen Raum: ein Dank für geleistete Arbeit. Die Schau kommt aus der Schalla-Burg bei Wien und ist nach Essen als letzte Station in Schaffhausen zu sehen.
Bildträger dieser Legenden und Einzeldarstellungen aus der peruanischen Götter- oder auch Alltagswelt sind vor allem die stilistisch vielfältigen bemalten Keramiken, die überaus feinen Textilien – Grabtücher, in die die Mumien gehüllt waren –, die Federponchos, Arbeiten in Stein, Gold und Silber. Auch Knotenschriften, Trophäenköpfe und Gerätschaften mancherlei Art sind zu sehen. Über Zeugnisse aus der Kolonialzeit, aus dem barocken, christlichen Peru, wird die Brücke geschlagen bis zur lebendigen Volkskunst der Gegenwart.
Gleich eingangs der Ausstellung begegnet man auf einem Abguss der berühmten Raimondi-Stele aus der Chavín-Kultur (um 1000 v. Chr. bis 600 n. Chr.), dem Felinen, jenem allmächtigen, über Tod und Leben gebietenden Raubkatzen-Gott und Vogelmenschen, der in verschiedenen Modifikationen zu einem Leitmotiv in der peruanischen Kunst wurde. Die Granitplatte mit ihren Flachreliefs wurde von Raimondi unter den Trümmern der über 3000 Meter hoch gelegenen Palast- und Tempelanlage bei Chavín de Huántar gefunden.
Das Raubkatzenmotiv in seiner Verbindung von Zahnreihen, Kreuzen, Vogel-, Schlangen-, Sexual- und Fruchtbarkeitsmotiven erscheint auch auf einem herrlichen Krug mit Steigbügel-Henkel in schwarzem Ton aus dem Lambayeque-Tal, auf Keramiken und Geweben der Nazca-Kultur (Süd-Peru, um 100 bis 700 n. Chr.) oder in der Tiahuanaca-Huari-Kultur (um 100 v. Chr. bis 1000 n. Chr.).
In noch ältere Schichten peruanischer Geschichte weisen ein riesiger polychrom bemalter Reliefkopf mit «tränenden Augen» aus der Doppelpyramide von Moxete (um 1400 v. Chr.) und Ritzbilder auf Steinen aus dem Tempel von Sechin: ein abgeschnittener Kopf, ein zerstückelter Mensch, ein Opferpriester. Sie beglaubigen die Praxis ritueller Menschenopfer. Dem Fruchtbarkeitskult diente, neben manchem tönernen Idol, eine der grössten Kostbarkeiten der Ausstellung: die erst unlängst ans Tageslicht gekommene Goldfigur der grossäugigen «Venus von Frias». Sie gehört zu den bedeutendsten Schatzfunden aus jüngster Zeit in Nord-Peru.



«Die Venus von Frias» stellt das wertvollste Goldobjekt in peruanischem Kunstbesitz dar

Überaus sensibel geformte, mit gemaltem Ritzdekor versehene dünnwandige Keramikgefässe aus den Gräberfeldern der Halbinsel Parácas, 250 Kilometer südlich von Lima, haben die Gestalt eines Kondors oder des mythischen Katzendämons. Einige der über 400 in wertvolle Totentücher gehüllten Mumien mit reichen Beigaben, die der peruanische Archäologe Tello in den zwanziger Jahren auf Parácas fand, sind ebenfalls zu sehen. Gleichzeitig mit den berühmten südperuanischen Nazca-Textilien und -Keramiken mit ihrer Fülle in differenzierten Farben gemalter geheimnisvoll-kultischer Motive entstanden im Norden vor allem zwischen dem 4. und 8. Jahrhundert die grossartigen Moche-Keramiken: porträthaft-realistische, braun, beige und rot bemalte Steigbügel-Gefässe in Form von Tieren, menschlichen Figuren und Köpfen. Sie legen Zeugnis ab von dem täglichen, oft kriegerischen Leben und den Mythen der damaligen Zeit.
Auf einer Nachbildung des ehrwürdigen Sonnentores von Tiahuanaco, der alten Wallfahrtsstätte am Titicaca-See, erkennt man die göttliche, an Chavín anknüpfende Zentralfigur Huiracocha, auf die geflügelte Genien – teils mit Vogelmasken, teils mit Menschengesichtern – zueilen. Der strenge aristokratisch-militaristische Geist, die straffe Verwaltung im Reich der Inka wird erfahrbar in Luftaufnahmen ihrer Hauptstadt Cuzco, in Photos und Modellen ihrer über das grosse Reich verstreuten Festungen und Tempelanlagen, in ihrer trotz primitiver Werkzeuge unglaublich präzisen Steinbearbeitung, aber auch in den minuziösen abstrakt-geometrischen Mustern ihrer Gewebe und bemalten Aribalo-Krüge oder in den Gesichtern von Kriegern auf getriebenen Silberbechern.
(Bis 25. November)

Yvonne Friedrichs

Rückblick auf die Biennale

Noch dauert sie an, bis Mitte September, gleichwohl lässt sich ein resümierender Strich unter die vielkritisierte 41. Biennale in Venedig ziehen. Wir baten drei Kunstkritikerinnen, aus ihrer Sicht Schwerpunkte zu setzen.

Letzte Szene?

Wie verkraftet es eine regelmässig wiederkehrende Veranstaltung wie die Biennale Venedig, jedesmal als «die bisher schlechteste» bezeichnet zu werden? Vielleicht weil das vernichtende Urteil ihr gleichzeitig Krisenbewusstsein zugesteht?
Auch die diesjährige Biennale lässt sich unter diesem Aspekt betrachten. «Ultima Scena», letzte Szene, nennt Hans Hollein mit einem Wortspiel seine Installation.
Dieses Ausgreifen ins Endzeitliche bei der Titelwahl ist symptomatisch für die Stimmung. Eine ganze Reihe von Installationen in der Sektion «Kunst, Umraum, Bühne» hat apokalyptischen Charakter, «La Morte de Encelade» von Ann und Patrick Poirier etwa oder Gustàv Hàmos' «Mutter», ein schwarzer, in einem Eck zu einem goldenen Würfel kulminierender Raum mit einem Berg von Salz, darin unter einer Metallspange ein TV-Gerät eingegraben, auf dessen Bildschirm permanent Wasser zu sehen ist – eine der wenigen wirklich faszinierenden Arbeiten dieser Biennale.
«Vorwärts in den Tod!» und «Rückwärts in die Vergangenheit!» heisst die Devise, und genau darauf liegt das Schwergewicht. Nicht nur bei den Installationen – Thomas Lanigan-Schmidts schauerlich-schönem Kindheitssanktuarium etwa oder Donna Dennis' «Skowhegan Stairway», das Verzweiflung über die Unzugänglichkeit der Vergangenheit signalisiert, sondern vor allem in der Hauptausstellung «Kunst im Spiegel» (siehe folgender Beitrag).
Die über 30 Länderausstellungen in den Giardini setzen – wie schon in den letzten Jahren – stärkere Akzente als der Hauptteil. Christian Ludwig Attersee, der Österreich heuer vertritt, ist zweifellos eine starke Malerpersönlichkeit. Das zeigen die dialektisch zwischen Chaos und lebendiger Ausformung sich entwickelnden Phasen bei durchgehaltener persönlicher Handschrift. Dass seine scharf pointierten frühen Arbeiten nicht zu sehen sind, ist schade. In seinen Perioden um 1979 und um 1981 und auch in einigen allerjüngsten Bildern kommt er von einer anderen Seite wieder an diese Qualität heran.
Auch A. R. Pencks Auswahl im deutschen Pavillon ist heterogen; seine Zeichenbilder mit Lothar Baumgartens Schriftfeldern zu dialogisieren, ist eine interessante Idee, ein Versuch, neue Übersetzungscodes für verschüttete Inhalte zu schaffen. Bei den Schweizern steht der depravierte Mensch im Mittelpunkt. Miriam Cahn gestaltet ihre verzweifelte Sehnsucht nach dem «wilden Lieben» in einer Welt ohne Bedrohung als riesigen Fries mit verwischten, entleerten Körpern; Anselm Stalders Skulpturen und Zeichnungen bilden den in Ängsten und Reglementen erstarrten Menschen ab.
Weiter westwärts gibt man sich ästhetisch. Im zartgrün gestrichenen Grossbritannien-Pavillon hängen Howard Hodgkins leuchtend-farbige Abstraktionen, Dubuffets Bilderreihe nebenan bei den Franzosen ist trotz dynamischen Strichs so gleichartig wie Tapetenmuster. Auffallend profiliert sind Nationen, die bisher im Schatten der grossen Kunst standen: Brasilianer, Ägypter, Jugoslawen, Skandinavier. Ein Schock dagegen ist die amerikanische Schau «Lost Paradise». Die Auswahl Marcia Tuckers räumt radikal mit jeder Erinnerung an Qualität auf. Hier scheint tatsächlich alles verlorengegangen, was je menschlich war – eine zweite «Ultima Scena». Aber vielleicht ist es eben notwendig, sich in die Krise, die Leere, die sich zwischen «Kunst im Spiegel» und «Lost Paradise» auftut, hineinzulassen, um zu begreifen, was hier geschieht, und wirklich neue Ansätze zu finden.

Helga Köcher



Kunst als Kostümprobe

Beim ersten Blick denkt man, dass Botero, der Schöpfer der unheimlich aufgepumpten Menschenleiber mit den kleinen Köpfen, neuerdings seinen Figuren wohl etwas die Luft abgelassen habe. Aber dann sieht man, dass die Bilder doch nicht von Botero sind, sondern von Antonio Bueno; und dann erkennt man schliesslich, dass sie auch nicht von Antonio Bueno sind, sondern «D'après Picasso», «D'après Seurat», «D'après Leonardo», «D'après Ingres», «D'après Giorgione» oder auch «Ingres d'après Canova». Bueno frei nach Canova frei nach Ingres: mit dieser dreifachen Volte ist vielleicht der Höhepunkt dessen erreicht, was auf der diesjährigen Biennale unter dem Motto «Kunst im Spiegel» geboten wird. Oder auch der Tiefpunkt. Allerdings: Wenn es da einen Lorbeer (vorzugsweise aus Plastik) zu verteilen gäbe für den scheusslichsten Beitrag, dann käme man doch in Schwierigkeiten angesichts der zahlreichen Anwärter. In harter Konkurrenz zu Bueno lägen da mindestens Athos Ongaro, der einen Marmorbrunnen mit ruhendem Faun, Putto und plätscherndem Wasser schuf, und Carlo Maria Mariani, dessen «Ercole che riposa» als ausgestopfter Held auf einem Löwenfell posiert. Die Liste liesse sich fortsetzen.

Kopieren, imitieren, adaptieren, parodieren, variieren, simulieren: das sind die Oberbegriffe, unter denen sich die Kunst auf der 41. Biennale präsentiert. Was auf der 40. Biennale und auf der letzten Kasseler documenta noch wie ein kesser Scherz am Rande wirkte, ist inzwischen zum Trend angeschwollen, schwappt über die Ufer und wurde auch gleich in der italienischen Presse als «die Rückkehr zum Kitsch» gefeiert. Die Veranstalter freilich nennen dieses Phänomen nicht Kitsch, sondern «Pittura còlta»; sie verweisen im Katalog auf den ewigen und anregenden

Von oben nach unten:
Keith Haring
Christian Ludwig Attersee. Postfrische. 1978–1981
Miriam Cahns riesiger Frauen-Fries
Claudio Parmiggiani: Alchimia. 1982

Dialog, den Diskurs mit der Vergangenheit, auf das Zitat als Stilmittel, auf die Möglichkeiten, Traditionen wieder zu entdecken.
Diese «Pittura còlta» ist in ihren oberen Rängen auch wahrhaft gebildet und wohlerzogen, gelegentlich sogar intelligent und geistreich: das jedenfalls trifft zu auf Marcel Duchamps zarte Verwandlung der geheiligten «Mona Lisa» oder Picassos Variationen zu Vorgängern wie Grünewald oder Velázquez. Aber was für Duchamp eine die Konventionen aufbrechende Geste war und für Picasso ein Lernspiel, das wurde schon für Giorgio de Chirico zur Tragödie. Als er ab Mitte der zwanziger Jahre seine Malerei der «Pittura metafisica» revozierte und für den Rest seines Lebens im Stile von Tizian, Watteau, Rubens oder irgendeiner anonymen Klassik arbeitete, machte er freiwillig das, was vor ihm Galilei und – zu seiner eigenen Zeit – Malewitsch unter höchstem politischem Druck zu machen gezwungen waren: er handelte wider besseres Wissen. Die Ergebnisse sind auch trotz höchster verbaler Rettungsversuche nicht als Kunstwerke interessant, sondern als Dokumente einer geistigen Disposition. Und heute nun muss dieser traurig-komische de Chirico *après la lettre* als Hintergrund und Legitimation dienen für einen koketten Umgang mit der Vergangenheit, einen schmachtenden Blick zurück. Blick zurück – wohin? Auf eine Vergangenheit, die nicht fortgesetzt oder in ihrem Geist wiederentdeckt werden soll, sondern frisch, fromm, fröhlich und frei als Selbstbedienungsladen benutzt wird. Man blättert das Angebot durch und steckt sich einen Stil, eine Manier, ein Sujet ins Knopfloch. Kunst als programmatischer Anachronismus: da ist ein guter Teil Koketterie dabei, aber auch eine Sehnsucht nach «ich weiss nicht wohin». Aber das wichtigste Charakteristikum ist wohl: Unverbindlichkeit, hinter der allerdings auch eine tiefe Unsicherheit steckt. Man probt nicht mehr den Aufstand, man probiert die Kostüme.

Petra Kipphoff

Unerfreuliches und spärliche Glanzlichter

Es ist zu vermuten, dass die Biennale von Venedig längst tot wäre, fände sie nicht am meist besuchten und beliebtesten Ort der Welt statt. Warum aber wurden die Erwartungen in diesem Jahr besonders enttäuscht? Was erwartet man überhaupt von einer Biennale? Neue Trends? Aktualität? Sie hat das in den letzten Veranstaltungen nur selten wahrgemacht. Schon lange ist es eine Ansammlung von Ausstellungen, die Länderkommissare sich ausgedacht haben und die dementsprechend nicht repräsentativ sind für ein Land, sondern vielmehr die persönlich gefärbte Vorstellung eines einzelnen widerspiegeln.
Sicherlich erwartet man Aktualität, das heisst Kunst, die hier und heute gemacht wird und mit der wir in Gemeinschaft und zeitgleich leben. Aber darin liegt bereits der erste Haken. Gegenwart ist ein dehnbarer Begriff. Sie umfasst auch eine schon gestandene Generation. Beispiel: Jean Dubuffet, der Frankreich dieses Mal vertritt. Ein «Klassiker» bereits, dessen revolutionierende Kunst in die fünfziger Jahre zurückreicht. Pralle Gegenwart aber sind die Künstler zwischen 40 und 50. Beispiel: A. R. Penck im deutschen Pavillon, Attersee im österreichischen. Und dann gibt es die Jungen, jene Maler und Plastiker, die um 30 Jahre alt sind und langsam beginnen, die Stufen des Erfolgs zu erklimmen. Beispiel: Miriam Cahn und Anselm Stalder im Schweizer Pavillon. Das alles macht unsere facettenreiche, lebendige Gegenwart aus, mit der wir dialogisieren. Das alles unter einen Hut zu bringen, schafft Probleme. Es stiftet Unausgeglichenheit, da die Simultaneität der Generationen sich auf verschiedenen Ebenen abspielt. Und es ist ein Un-Gleichgewicht der Qualitäten vorhanden, als Folge der Verschiedenartigkeit der Auswählenden. So kommt es denn zu einem riesigen Puzzle der Künste, das sich nicht zu einem Bild, das diese Gegenwart repräsentiert, zusammenstellen lässt. Dabei wäre es eigentlich möglich gewesen, denn die Biennale stand ja auch dieses Mal unter einem Thema: «Arte e Arti – Attualità e storia». Aber wer hielt sich schon daran und suchte Künstler aus im Hinblick auf eine Ikonographie, die Gegenwart und Vergangenheit für eine zukünftige Avantgarde verschmolz?
Im zentralen Hauptpavillon hätte das Ereignis stattfinden sollen. «Arte, Ambiente, Scena» auf der einen Seite, «Arte allo Specchio» auf der anderen. Grosse Themenkreise, zu der unsere Zeit ja einiges mitzuteilen hat. Die Lieblosigkeit, mit der die Installationen eingerichtet wurden, verhinderte, dass das «Ambiente» sich wirklich manifestierte, und die gespielte Kunstgeschichte scheiterte an der unglücklichen Auswahl und Zusammenstellung.
Es ist unerfreulich, negative Kommentare abzugeben über Veranstaltungen, die von allen Beteiligten mit Arbeitsaufwand und persönlichem Einsatz realisiert worden sind. Denken wir also an die – wenn auch spärlichen – Glanzlichter dieser Biennale: an den österreichischen Pavillon, dessen 50. Geburtstag man feierte, und an Christian Ludwig, gen. Attersee, geboren 1940. Er gehörte zu den Glücksfällen dieser Biennale (siehe Beitrag «Letzte Szene»).
Ja – Neues, das hätte es in den Magazzini del sale zu entdecken geben sollen. Mit «Post-Abstraktion», «Post-Naturalismus» und «Pittura veloce» waren hier die Signale gesetzt. Es erwarteten uns Künstler, die in den letzten Monaten die internationalen Galerien eroberten. Jean-Charles Blais und Keith Haring wirken da bereits schon wie Altmeister. Es geht alles im Eiltempo heute. Beinahe neu: der junge Spanier Miguel Barcelo. Ein neuer Stern am Galerienhimmel: James Brown, der Geheimtip, an den sich alle klammerten – bis er eben gar kein Geheimtip mehr war, sondern ein junger, talentierter Maler aus Los Angeles, der nun in New York lebt. Vielleicht wirklich jemand, auf den man achten sollte. Aber um das zu entdecken, muss man wohl nicht an die Biennale von Venedig fahren.

Erika Billeter

Still und ohne sich ins Licht zu setzen

Der Schweizer Photoreporter Hans Staub feiert seinen 90. Geburtstag. Zu diesem Anlass ehrt ihn das Kunsthaus Zürich mit einer Retrospektive unter dem Titel «Schweizer Alltag – Eine Photochronik 1930–1945». Hans Staub war unter Arnold Kübler 15 Jahre lang Photoreporter für die «Zürcher Illustrierte» und einige Jahre für das neugegründete «du». Wie kein anderer Schweizer Reporter seiner Zeit registrierte er vor allem soziale Probleme, Alltagswirklichkeit und Arbeitsverhältnisse, so dass die Ausstellung ein einmaliges Dokument der politischen und sozialen Geschichte der Vorkriegs- und Kriegsjahre darstellt.

Man weiss, dass Staub davon ausging, dass sich der Photograph «unsichtbar» machen muss. Er darf nicht auffallen und kein Ärgernis erregen. Er muss ungestört schauen und seine Arbeit machen können. Dieses Ideal der «Unsichtbarkeit» entspricht zweifellos auch Staubs Charakter. «Still und ohne sich ins Licht zu setzen», wie Kübler sagte.

Wenn Staub sieben, acht Photos einer Gant macht oder von der Umsiedlung einer Bauernfamilie oder von einem Grenzübertritt deutscher Soldaten, dann hat er dieses Ereignis im Sinne des Wortes *erfasst*. Er zeigt lakonisch und präzis, gleichzeitig mitfühlend und distanziert, was es in jenem Augenblick zu *sehen* gab. Wie die Kameramänner der Gebrüder Lumière stand Staub immer am richtigen Ort, von dem aus die Wirklichkeit sich sozusagen von selbst darstellt, wenn man die Geduld hat zu warten.

Aus irgendeiner nacht- und traumwandlerischen Intuition heraus stand er immer wieder an Orten der schweizerischen Wirklichkeit, wo diese ihre stärksten Bilder zu sehen gab. Wie ist dieser unbeschreibbare, glückhafte Zustand möglich, der es den grossen Photographen erlaubt, Augenblicke zu photographieren, die man gewöhnlich weder sieht noch die Geistesgegenwart hätte, zu photographieren? Wie kommt es, dass der Photograph im Bruchteil einer Sekunde eine Geste, ein Lächeln, einen Blick festhalten kann und erst noch Zeit hat, das Bild zu fixieren, die Schärfe einzustellen und vielleicht sogar einen Bildausschnitt zu wählen? Braucht es die Scheu und Fähigkeit eines Hans Staub, die es ihm ermöglichen, immer wieder Menschen in solchen Augenblicken der «grâce» zu sehen und zu zeigen? Photographiert er, was sich vor seinen Augen zufällig abspielt und das er blitzschnell mit einem Schnappschuss einfängt – oder was er vor seinem «geistigen Auge» schon immer gesehen hat? Zeigt der Photograph den vorbeihuschenden, ungreifbaren Augen-

Die Panne
Um 1935



Die Zuschauer.
Um 1930



blick, um ihn für immer festzuhalten – oder ist die Photographie unbewusste Erinnerung an etwas, das man einmal sah und immer wieder sehen möchte? Die Photographie, sagt Roland Barthes, ist ein Dokument von etwas, das einmal war und nie mehr sein wird.
Die Photographie ist das Dokument par excellence, die Spur der Spuren. Jedes Photo von Staub ist immer auch ein verlorener Kindheitstraum. Seine Bilder reflektieren, schöner vielleicht als bei irgendeinem andern Schweizer Photographen, diese sanfte Trauer des verlorenen Augenblicks.
Er hat ein noch fast intaktes schweizerisches Subjekt photographiert, diese Arbeiter der Industriequartiere, denen man die bäuerliche Herkunft noch ansieht. Obwohl er immer wieder die soziale Not zeigt, haftet seinen «sozialen» Photos die eigenartige, schweizerische Idylle an. Seine Photographien strahlen eine Harmonie aus, die allerdings nie die Gegensätze verwischt.
Staubs sprichwörtliche Scheu und Bescheidenheit machen ihn zum idealen Verbündeten der einfachen Menschen, die er photographiert. Man kann nicht photographieren ohne eine sinnliche Sympathie und Neugierde für den andern. Und man kann keine Neugierde für den andern empfinden, wenn man nicht bereit ist, sich selber ein wenig aufzugeben. Man stellt den andern aber nicht dar, ohne auf eine meistens versteckte Weise auch immer ein wenig sich selber zu zeigen. Staub, obwohl nur Beobachter, bleibt nie unbeteiligt. Aber auch wenn er betroffen ist, hebt er nicht den Zeigefinger. Er ist kein Moralist, dafür ist er zu wenig intellektuell. Er funktioniert auch nicht emotional; dafür ist sein Blick zu rein, zu unbestechlich. Er regt sich nie auf, er ist höchstens bewegt.
Er geht vom Menschen aus, den er in seinem natürlichen und sozialen Umfeld zeigt. Zuerst kommt bei ihm die Aussage, der Blick auf das tatsächliche Geschehnis.
Seine Photos sind immer auch schön, aber nicht weil er versucht hat, ein schönes Photo zu machen, sondern weil der Blick, den er auf die Dinge wirft, eben richtig und unwiederholbar ist.
Wirkliche Poesie hat immer auch etwas Zufälliges, scheinbar Absichtsloses, jedenfalls nie Erzwungenes; sie ist immer irgendwie leicht und selbstverständlich.
Wenn die besten Filme die Dimension grosser Romane haben, so erreichen die stärksten Photographien die Schönheit und Präzision eines Gedichts.

Richard Dindo

Zur Ausstellung, die bis zum 7. Oktober gezeigt wird, erscheint im Benteli Verlag in Bern eine von der Stiftung für Photographie herausgegebene Monographie. Neben Hans Staubs Werken zeigt das Kunsthaus Zürich zur selben Zeit Photographien von Henriette Grindat und photographische Selbstporträts von Kaspar Th. Linder.

Lehrer führt Windrädchen vor. Um 1930



Mittelholzers Start zum 3. Afrikaflug. 1930



Brief aus dem Zoo

Zürcher Zoo, im Juli

Die Flamingos staksen im Morast herum, der Fuss des Betrachters bleibt trocken. An Lyrik ist beim herrschenden Gestank nicht zu denken. Sympathisch sind die gähnenden Pinguine, die hin und wieder wehmütig gruchsen. Es handelt sich offenbar um arbeitsscheue Ausländer, die sich an unser sonniges Klima nur schlecht assimiliert haben. Nirgends steht: «Pinguine raus!» Das zweihöckrige Kamel kann tun und lassen, was es will; es bleibt ein Trampel. Dem Strauss, der sich im Sand herumwälzt, ist nicht zu trauen. Wer aussieht wie eine Mischung aus Vogel und Schlange, bleibt sein Leben lang suspekt. Die Elefanten zeigen sich von ihrer unverschämten Seite; sie drehen uns den Rücken zu, schlenkern mit ihren Schwänzen und denken am berühmten Götz-Zitat herum. Der «démon ennui» gleich mehrfach. Der Lachende Hans bleibt stumm wie ein Fisch. Warum eine Gruppe Kinder herzzerreissend plärrt, bleibt letztlich schleierhaft, ein zoologisches Rätsel. Der Kuttengeier schleicht herum wie ein Bankschalterbeamter kurz vor der Pensionierung, in Ehren ergraut, doch ekelhaft servil. Der Uhu hat den polizeilichen Fahndungsblick. Die Eule – man weiss es ja – ist ein hauptberuflicher Bibliothekar. Existentielle Absturzängste, das Rotkäppchen-Syndrom, befallen die Menschen angesichts von Wölfen. Oder umgekehrt? Das Nashorn kennen wir bereits von Fellini und Ionesco; es handelt sich bei ihm um ein gemässigt humorvolles Tier und um einen Raucher von Zigarren der billigsten Sorte. Der Zoo ist übrigens rollstuhlgängig. Raubtierfütterung um 16.00 Uhr. Der Pfau läuft frei herum.

Das interessanteste Zoo-Tier ist der Homo sapiens; da wir uns in der weltgewandten Schweiz befinden, ist er gleich mehrsprachig angeschrieben: Mensch, Homme, Uomo, Man. Des weiteren erfährt der Leser: «Verbreitung: weltweit, konzentriert in Millionenstädten (meist nahe grosser Gewässer). Voraussetzung für ein dauerhaftes Gruppenleben sind Verständigungselemente, die den freundlichen Kontakt zu Artgenossen einleiten und aufrechterhalten. Im menschlichen Verhalten erfüllt – über alle Altersstufen hinweg – das ‹Lächeln› diese wichtige Aufgabe. Dem Stadtmenschen ist das Lächeln ‹etwas vergangen›.» Der spanische Performance-Künstler Albert Vidal tritt als «Hombre urbano» von 8 bis 18 Uhr im frei gemachten Bärengehege auf. Der Stadtmensch wird zur Kuriosität, der Zoo zur menschlichen Menagerie. In der Schlafhöhle steht ein Bett. Der Fernseher ist ebenso selbstverständlich wie die Photographie von Frau und Kind. Ein Lacherfolg bei den zahlreichen Zuschauern ist der japanische Sprachkurs ab Tonband, den der bildungshungrige «Hombre» absolviert. «Bitte nicht füttern!» steht an der Wand. Als ein Zoobesucher eine Münze ins Menschengehege wirft, zückt Vidal strahlend die Kreditkarte. Ob beim Essen oder bei der Zeitungslektüre, der «Hombre urbano» lächelt sein hintergründiges Mona-Lisa-Lächeln. Mit Raumspray geht er gegen unangenehme Gerüche vor. Doch auch der Stress ist ihm nicht unbekannt; da zieht er Kreise wie der Eisbär weiter oben, nur dass in seinem Graben ein Fitnessgerät steht. Herr Darwin ist im Zoo omnipräsent, der Mensch betrachtet sein Angesicht im Zerrspiegel Tier. Der Zoo zieht jährlich mehr Leute an als das Theater, das Stück auf seinem Spielplan heisst: «Erkenne dich selbst», eine Tragikomödie und ein Dauerbrenner. Der allererste Zoodirektor hiess Noah; er erhielt seine Anweisungen noch direkt vom lieben Gott. Es folgten die Fürsten, die sich exotische Tiere in Zwingern hielten, als Sinnbild ihrer Grösse und Macht über Mensch und Tier. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitete sich der «Bürger-Zoo», eine exklusive Angelegenheit; die Reichen blieben unter sich, sieht man von den «Billigen Sonntagen» ab. Carl Hagenbeck (1844–1913) war der grösste Tier-

händler seiner Zeit. Bereits sein Vater, ein Fischhändler, dem 1848 zufällig sechs Seehunde ins Netz gingen, liess diese auf dem Spielbudenplatz in Hamburg ausstellen. Sohn Carl führte dann auch Menschen fremder Rassen und Länder ein und – gegen Eintrittsgeld – vor. Der Erfolg blieb nicht aus. Sein 1907 in Hamburg-Stellingen eröffneter Tiergarten war lange Zeit wegweisend. In jeder Stadt, die etwas auf sich hielt und noch keinen Zoo hatte, wurde in der Folge einer gebaut. Heute sind es weltweit etwa tausend. Je unwirtlicher die Städte durch die Industrialisierung wurden, um so mächtiger zeigte sich die Sehnsucht nach einem ausgegrenzten, exotischen Garten Eden, nach einem Garten mannigfacher Projektionen. Carl Hagenbeck schreibt in seinem Buch «Von Tieren und Menschen», das in nur sechs Jahren eine Auflage von 100000 Exemplaren erreichte: «Die Welt stand noch nicht im Zeichen des Verkehrs, als ich meine Knabenzeit verlebte. Vom Geräusch und Getriebe, das heute die Weltstadt Hamburg erfüllt, war noch wenig zu bemerken.» Man schrieb das Jahr 1908... In schlechten Zeiten – das ist eine Binsenwahrheit – steigt die Lust, das Bedürfnis nach Ablenkung, nach Entrückung aus dem Alltag; 1946 haben zwei Millionen Menschen den durch den Krieg arg gebeutelten Frankfurter Zoo besucht, den der nachmalige Tiergrossimpresario der Fernsehzeit, Prof. Grzimek, bereits zwei Monate nach Kriegsende wiedereröffnet hatte. Was früher Tarzanfilme leisteten, ist in der Zeit des exotischen Massentourismus langweilig geworden. Da springen E.T.-Märchen und unendliche Geschichten in die Sehnsuchtslücken: Im Zoo der Zukunft werden Marsmenschen gehalten. Und heute bewundern wir als Memento mori jene Tierarten in den Freigehegen, die in der «Freiheit» bereits ausgerottet sind.

Hansruedi Fritschi

Dostojewski fürs Theater

Es gibt Dinge, die sich zwar gestalten lassen, über die zu sprechen aber äusserst schwierig ist. Das trifft sicher auf die Dramatisierung der «Brüder Karamasow» von F. M. Dostojewski durch Ingold Wildenauer zu. Welche Form Wildenauer an Hand des Textes auch gewählt hat, die Aufführung im Tramdepot Tiefenbrunnen in Zürich wird, nach der Erfahrung seiner phantastischen Aufführung von Dostojewskis «Die Stimme aus dem Untergrund», ein bedeutendes Ereignis sein. Vera De Bluë sprach mit ihm während der Proben. Die Premiere findet voraussichtlich Anfang September statt.

«du»: Die erste Frage, die sich geradezu aufdrängt: Kann ein solches Werk überhaupt auf die Bühne kommen? Dieser Roman ist ja psychologisch so tiefgehend verzweigt, dass ich eigentlich nur beim Lesen Zeit habe, die Dinge zu überdenken und sie entwickeln zu lassen.

Ingold Wildenauer: Ich glaube, dass für die meisten Leser bei einer einmaligen Lektüre des Romans diese psychologische Seite, diese Komplexität schwer zu erfassen ist und dass eher ein emotionaler Gesamteindruck zurückbleibt als ein wirkliches Verständnis aller Einzelheiten. Das war auch der Grund, weshalb Maxim Gorki 1910 eine dramatisierte Fassung des Romans im Moskauer Künstlertheater herausgebracht hat. Andrerseits sollte man auch nicht vergessen, dass das Werk öfters verfilmt und dramatisiert wurde. Aber es setzt voraus, dass man diesen Baum mit seinen vielen Verzweigungen und Nebenästen auf der Bühne als Ganzes darstellt.

«du»: Was ist der «Hauptstamm», ist es nicht die Figur des Aljoscha?

Ingold Wildenauer: Der Roman heisst «Die Brüder Karamasow», und nun werden drei bis vier Geschichten, auch die des illegitimen Bruders Smerdjakow, erzählt.

«du»: Aber es geht ja nicht nur um Geschichten und Situationen, es geht um die Frage: der Mensch zwischen Gott und Satan.

Ingold Wildenauer: Dostojewski wirft nicht nur die vier Brüder Dmitri, Iwan, Alexej (Aljoscha) und Smerdjakow, sondern auch die Nebenfiguren, in denen sie sich spiegeln, in einen grossen Kessel hinein und schafft so von Anfang an eine echt dramatische Situation. So wird es überhaupt erst möglich, dass diese Menschen aufeinanderprallen und sich an einem entscheidenden Punkt ihres Lebens aussprechen. Sie haben sich jahrelang nicht gesehen, wodurch diese «totalen» Aussprachen gerechtfertigt sind. Dadurch ergeben sich die Situationen der «ersten Begegnung», in der die Brüder sich alles sagen und sich gleichzeitig verabschieden, im Glauben, sich nie mehr wiederzusehen. Das gilt für die erste Begegnung zwischen Dmitri und Aljoscha; das gilt gleichfalls für die Begegnung zwischen Iwan und Aljoscha. Diese Trennung der Wege wird als Thema durch den ganzen Roman fortgeführt. Auf diese Weise ergeben sich die erhöhten, dramatischen Aussprachen zwischen den Brüdern. Jetzt muss man natürlich weiter ausholen; man muss so fragen: Warum wird dieser Roman von vielen im Zusammenhang mit der griechischen Tragödie und «Hamlet» gesehen? Ein Genie wie Shakespeare hatte die Fähigkeit, das Zeitempfinden in einem Stück wie «Hamlet» auszudrücken. Nach Shakespeare ist dies erst wieder Dostojewski in «Die Brüder Karamasow» gelungen. Diese gewaltigen Werke sind untereinander verbunden. Wenn sich Dostojewski sowohl auf Hamlet als auf die griechische Tragödie bezieht, schafft er den grossen Bogen Vergangenheit–Gegenwart–Zukunft – und in dem Masse sind «Die Brüder Karamasow» nicht nur für die Gegenwart, sondern vielleicht sogar erst für die Zukunft geschrieben.


Ingold Wildenauer

Gibt es überhaupt ein Theaterstück, das in seiner Thematik so sehr unserem Jahrhundert entspricht, dass man sagen könnte: Das ist ein Stück, das anstelle der «Brüder Karamasow» gespielt werden könnte?

«du»: Jetzt stellt sich nochmals die Frage: Warum das auf die Bühne bringen, weshalb muss eine szenische Lösung gesucht werden?

Ingold Wildenauer: Dostojewski hat seinen Roman bereits dramatisch konzipiert. In seinen Notizbüchern finden sich Anmerkungen wie «Szene zwischen so und so»; im Vorwort verwendet er den Ausdruck «bei Einhaltung der Einheit des Ganzen» – all dies sind Begriffe des Theaters. Er benützt sogar permanent szenische und bühnenmässige Fachausdrücke, zum Beispiel: «Ich werde Ihnen eine Szene vorführen» oder «So sagt man auf der Bühne». Dostojewski wurde ja schon zu Lebzeiten gefragt, ob man den Roman dramatisieren könne. Er bejahte die Möglichkeit und meinte, dies verlange dann gewisse Strukturveränderungen. «Die Brüder Karamasow» sind eine Mischung aus Kriminalroman und Mysterienspiel, sie sind spannungsgeladen und gewinnen durch die innere Handlung, das Ineinanderwirken der beiden Ebenen in gewissem Sinne Unterhaltungscharakter.

«du»: Es gibt Kritiker die behaupten, dass Dostojewski wie gehetzt geschrieben habe. Teilen Sie diese Meinung?

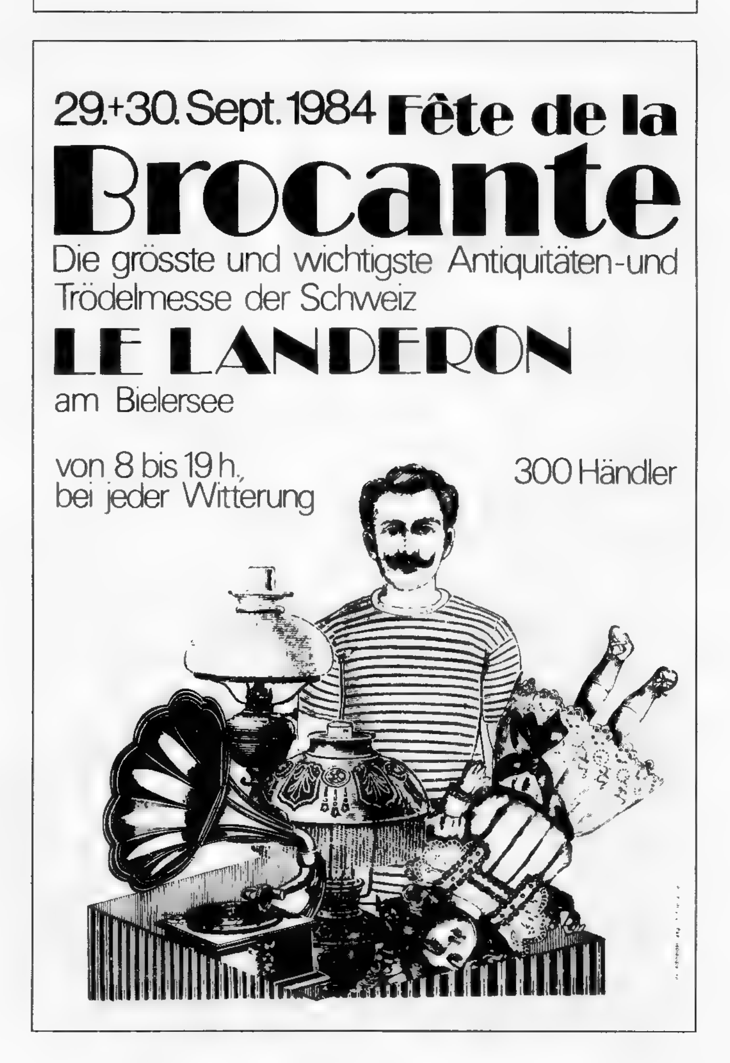
Ingold Wildenauer: Das sind Ansichten und Behauptungen, die besonders in den Jahren zwischen 1930 und 1940 entstanden sind, bevor man die Notizbücher zu seinen grossen Romanen kannte. Heute kennt man sie, auch die Entwürfe zu den Romanen; dicke Bücher, die mehr oder weniger in der endgültigen Form angelegt sind. Dostojewski hat also sehr intensiv recherchiert und genaue Vorstudien gemacht. Er hat sich Prozessakten verschafft, hat Asyle besucht und sich Informationen geholt, wo er nur konnte.

«du»: Hatte Dostojewski nicht Einsichten im Bereich der Psychologie, die eigentlich erst viel später bekannt wurden?

Ingold Wildenauer: Der Mord an dem Gutsbesitzer Fjodor Pawlowitsch Karamasow, dem Vater der Brüder, stellt *die* Katastrophe (wie die Tat im Verlauf des Prozesses genannt wird) dar. Zur Zeit Dostojewskis kannte man den Begriff «Ödipus-Komplex» noch nicht, wohl aber die Tragödie gleichen Namens. Nun kehren alle Brüder zum gleichen Zeitpunkt zu ihrem Vater zurück, wenn auch Iwan und Aljoscha der eigentliche Grund der Rückkehr ins Vaterhaus nicht bewusst ist. Was bei Sigmund Freud mit «bewusst und unbewusst» bezeichnet wird, sind bei Dostojewski die Bereiche «oberhalb und unterhalb» der Seele. Das sind keine Fachausdrücke, aber das Problem als Phänomen ist genau beschrieben; ein Beweis dafür, dass die künstlerische Intuition immer vor der wissenschaftlichen Erkenntnis kommt. Jeder der Brüder sucht und findet schliesslich einen Vorwand, um zu kommen. Der wesentliche, wahre Grund, nämlich der Vatermord, wird aber verdrängt.

«du»: Im Verlauf unseres Gesprächs kamen wir auf die Transformation von Aljoscha, Iwan, Dmitri und derjenigen des Starez Sosima zu sprechen.

Ingold Wildenauer: Das Wesentliche daran ist, dass alle wichtigen Personen im Verlauf des Romans einen schweren, dornenreichen Weg beschreiten müssen, bevor es



zu dieser Wandlung kommt. So berichtet der Starez von seinem «gelebten Leben», das er hinter sich bringen musste, um zu demjenigen zu werden, der er jetzt ist. Nur so hat er die Fähigkeit des «Sehens» errungen, die über die Urteilsmöglichkeiten des weltlichen Gerichts in dem Prozess um den Vatermord hinausgeht, da alle Überlegungen, die sich auf den Bereich der Psychologie und denjenigen der Ratio beschränken, nicht genügen können. Auch die Bemühungen des brillanten Verteidigers und das logisch konstruierte Plädoyer des Staatsanwalts müssen zu einem Fehlurteil führen, da der Mensch in einem solchen System nicht vollgültig erfasst werden kann und eine effektive Schuld nicht auf der Eruierung des Gerichtshofs, sondern nur auf der eigenen, inneren Erkenntnis beruhen kann.

«du»: Liegt nicht eine besondere Schwierigkeit in der Form des Romans (genauer gesagt: der beiden Romane) und in der Symbolik der Metaphern vor allem gegen Ende des Werkes?

Ingold Wildenauer: Man kann in der Aussage über etwas, das ungemein komplex ist, keine geradlinige logische Methode anwenden, um darüber zu sprechen. Der Roman «Die Brüder Karamasow» ist wie ein Schiffstau, das aus verschiedenen Strängen besteht, die man auftrennen muss, um sie am Schluss wieder zusammenzuwinden. Anders verhält es sich mit den Metaphern, die dazu dienen, Zusammenhänge zu erklären und im verborgenen liegende, in die Metaphysik reichende Dinge plastisch darzulegen. Da ist ein alter Stein, ein Findling, irgendwo am Rande der Stadt... Da wird von Schulkindern erzählt, die nach einem Jungen mit Steinen werfen: Das Thema des Steines ist somit als ein wesentliches in den Roman eingeführt. Es gibt Stoffe, das heisst Themen, die in Übergangsstadien oder in apokalyptischen Phasen der Menschheit entstehen wie dieses Stein-Symbol. Warum wird ein Stein auf den andern gelegt? Doch wohl, um eine Stadt zu errichten. Der Stein wird zum Eckstein einer neuen Stadt. Auf unsere Zeit bezogen könnte dieser Gedanke eine Aufforderung zu neuen Ansätzen sein, zur Rückkehr zu einem nicht auf dem Dogma begründeten, ursprünglichen Christentum.

«du»: Das letzte Wort in diesem monumentalen Werk haben doch die Kinder. Worin sehen Sie die Bedeutung dieser letzten «Szene»?

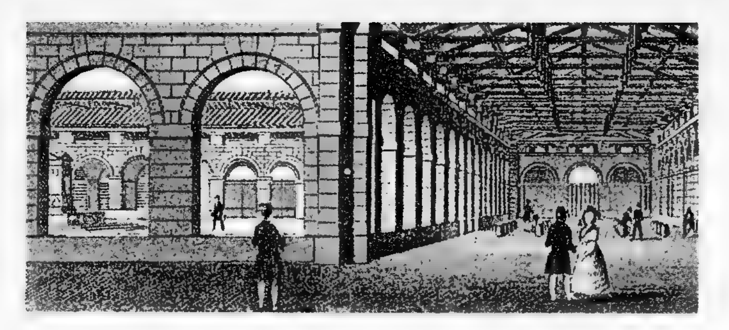
Ingold Wildenauer: Während zu Beginn des Romans das Karamasowsche Element mit allem Dunkel und allem Animalischen herrscht, schreien doch am Schluss die Kinder: «Hurra, Karamasow!», das heisst, nur eine Kraft wie die Karamasowsche kann etwas in Bewegung bringen und, trotz aller Dunkelheit, den Keim der Erneuerung in sich tragen. Es sind ungeheure Kräfte, die in uns allen offen oder verborgen existieren, wie in den Brüdern Dmitri, Iwan und Aljoscha.

Ist Sammeln erlernbar?

Wie beginnt man zu sammeln? Welches Gebiet wählt man sich aus? Wovor soll man sich hüten? Der bekannte Kunstsammler Rolf Weinberg berichtet in dieser und der kommenden Ausgabe über seine langjährigen Erfahrungen, warnt aber gleichzeitig davor, auf all diese Fragen ein Rezept zu erwarten.

Die Beweggründe, die seelischen, familiären, finanziellen, gesellschaftlichen Antriebsmomente, die einen Menschen zum Sammeln anregen, sind verschieden. Es gibt Menschen, denen der Sammeltrieb vollkommen abgeht, ja die es direkt als seelische Belastung empfinden, sich mit Dingen zu umgeben, nach Dingen gezielt zu suchen. Sie empfinden den Besitz von Überflüssigem als Hypothek, als Einschränkung in ihrer Bewegungsfreiheit. Sie wollen nichts zu tun haben mit den Zwängen, die jegliches Sammeln mit sich bringt.
Dem gegenüber steht der Sammlertyp. Meist beginnt es schon im Kindesalter. Man möchte gewisse Gegenstände nie mehr hergeben. Sie sind Träger von Phantasie- und Traumwelten, sie sprechen und leben für den Eingeweihten, sie werden zu Gesprächspartnern.
Dass die Zeit längst vorbei ist, da Sammeln ein Privileg der Kirche, des Staates und ihrer Potentaten oder einiger weniger reicher Familien war, dürfte allgemein bekannt sein; aber viele meinen doch im-

mer noch, dass dem so sei, vor allem wenn sie in der Presse von Auktionsergebnissen lesen, die sich in unerreichbaren Sphären bewegen. Dabei gibt es Dutzende von Sammelgebieten mit Höchstpreisen von wenigen tausend Franken. Sammeln ist also keineswegs nur ein Tummelfeld für Reiche und Superreiche. Selbstverständlich ist es wichtig, welchem Gebiet man sich als Anfänger zuwendet. Es ist eine Frage des Temperaments, der finanziellen Möglichkeiten, des Platzangebotes.
Es bedarf einer genauen Selbstprüfung und einiger Kenntnis des eigenen Innenlebens, der Sehnsüchte, Ziele, die man hegt, bevor man sich einem besonderen Sammelgebiet zuwendet. Hat man sich einmal festgelegt, darf man sicher sein, seinem Leben eine Facette hinzugefügt zu haben, die an persönlicher Freude, an Genuss, Wissen, Opfer, Höhen und Tiefen reich ist. Der Kontakt zu ähnlich denkenden Menschen, der Erfahrungsaustausch, das Studium der Spezialliteratur, die es für jedes Sammelgebiet gibt, das Suchen nach neuen Objekten, das ständige Vertiefen der Fachkenntnisse nimmt kein Ende. Sammler entwickeln sich nicht selten zu Experten ohne akademischen Titel, deren Wissen oft weit über das hinausreicht, was Fachgelehrte auf ihrem Gebiet kennen.
Nun hört man oft den Wunsch, etwas zu sammeln, was bis jetzt noch nicht gesammelt worden ist. Das sei hoffnungslos, erklärt man resignierend. Diese Ansicht ist nicht richtig. Ich habe einige Beispiele selbst erlebt. Vor 15 Jahren war in meinem Betrieb ein Lehrling mit einem seltsamen Paket unter dem Arm erwischt worden; ich bat ihn, einen Blick auf den Inhalt werfen zu dürfen. Als die Papierhülle fiel, lag eine alte emaillierte Tobler-Reklametafel da. Errötend vor Verwirrung und Stolz stammelte der junge Mann, dass er diese Dinge sammle und schon zwei Dutzend Tafeln mit seinem Taschengeld erworben hätte. Diese Tafel sei als Tauschobjekt vorgesehen. Sie hätte einen Emaildefekt in der Ecke, und zu Hause hätte er bereits ein perfektes Exemplar. In den Ferien grase er im Bündnerland und im Wallis in den entlegenen Dörfern die noch vorhandenen Lebensmittellädeli nach Emailtafeln ab, dabei sei er in zwei Fällen kürzlich fündig geworden. Sein Feriengeld sei zwar draufgegangen, aber es wären weit und breit die besterhaltenen Stücke. Über Herstellung, Verbreitung, Auflage jeder Tafel wusste er bestens Bescheid. Er konnte geschickte Reparaturen von weitem als solche erkennen, nachdem er einige Male hereingefallen war. Ich war verblüfft. Wenige Jahre später hatte seine Sammlung bereits einen grossen Umfang angenommen. Heute ist dies zu einem beliebten Sammelgebiet geworden, und die Preise sind entsprechend.
Postkarten werden häufig und seit langer Zeit gesammelt. In einer Ausstellung im Zürcher Kunstgewerbemuseum war kürzlich eine Postkartensammlung zu sehen, betitelt «Greetings from New York». Der Sammler, ein Architekt, hatte sich vor Jahren auf das Spezialgebiet New York beschränkt und es zu einer ganz erstaunlichen Sammlung gebracht. Ob es auch eine solche vom Matterhorn gibt? Das Sammeln von Jugendstilvasen ist nicht mehr neu. Vor dreissig Jahren war es das aber noch. Inzwischen sind die Preise hoch, die guten Stücke selten und teuer und die Fälschungen zahlreich – auch sie teuer und überdies für den Anfänger schwer erkennbar. Als ich in den späten sechziger Jahren Art-Déco-Objekte und -Schmuck sammelte, war ich nicht der erste. Aber viele waren es noch nicht, und ich wurde oft belächelt. Inzwischen ist die Art-Déco-Welle über uns gekommen; in guten Stücken ist der Markt längst ausgetrocknet. Auch die fünfziger Jahre, an die vor kurzem noch niemand glaubte, haben inzwischen viele Sammler gefunden. Unsere achtziger Jahre werden in absehbarem zeitlichem Abstand zum Sammelgebiet heranwachsen. Wohl dem, der heute gezielt nach Besonderheiten Ausschau hält und in aller Stille gezielt sammelt. Eine Sammlung der Digitaluhren und ihrer Anfänge könnte doch für manchen Uhrenfan ein erschwingliches Unterfangen werden. Im textilen Bereich gibt es unzählige Möglichkeiten, ebenso im Sektor Design, Küche (Küchenmaschinen), Elektronik und elektrische Apparate (vielleicht Glühbirnenformen?). Die Liste könnte Seiten füllen – vielleicht wird das alles schon eifrig gesammelt; es ist ja auch nur als Anregung gedacht. Zukunft hat vor allem die Spezialisierung innerhalb eines oft breiten Sammelgebietes.



Who Was Who in Hollywood?

Im Zenit ihrer Laufbahn haben die Stars der Leinwand ihre Spuren im Beton vor *Grauman's Chinese Theater* hinterlassen, ausserdem säumen ihre halbmatten Marmorsterne – wie der endlose Vorspann eines Marathonwerkes – den Hollywood Boulevard. Wer einmal eine entscheidende Rolle gespielt hat, dem ist der Ausbruch aus dem ephemeren Dasein wohl geglückt: Man wird ihn auch nach seinem Tod für unsterblich halten. Trotzdem sind die Gräber der Hollywood-Prominenz keine Touristenattraktion. Sie verteilen sich auf ein Dutzend der 77 Bestattungsanlagen von Los Angeles County. Zwar hat man aufgrund von Sterberegistern und Filmalmanachen in monatelanger Recherchierarbeit Karten zusammengestellt, mit deren Hilfe sich die Ruhestätten der Idole finden lassen; doch die Ungenauigkeit der Lagepläne und die amerikanischen Dimensionen machen eine Pilgerfahrt zur systematischen Expedition. Wer in den Toten-Parks «typisch amerikanischen» Rummel erwartet, wird enttäuscht sein. Tod in Hollywood ist ein diskretes Geschäft, und *Forest Lawn,* die grösste Nekropole mit dem imposantesten *Who Was Who,* ist stolz darauf, «die Stimme der Stille» als Symbol für das ewige Leben und die unendliche Hoffnung gewählt zu haben. Um jede Trauer zu verbannen, erlaubte der Gründer dieses Friedhofs nur flach gelegte Grabplatten und nannte seinen Garten in einem 1917 verfassten und in Stein gemeisselten Credo einen «Erinnerungspark». Immergrüne Pflanzen, versenkte Raseninseln, spritzende Fontänen und schwimmende Schwäne sollen das Leben glorifizieren. Gewissermassen als Gegengewicht zur Natur wurden «von Menschenhand geschaffene Wunder» sorgsam und mit Sinn für den Superlativ eingeplant: mehr Skulpturen als in allen kalifornischen Museen zusammen, das grösste Gemälde, das grösste Mosaik, das grösste Eisentor der Welt... In den stilecht nachgebauten englischen Kirchen, die von ausdrucksloser Muzak-Musik durchrieselt werden, wird auch geheiratet und getauft. Ein kafkaeskes Disneyland, wo man nicht stirbt, sondern *hinübergeht,* als wäre Eden gerade nebenan. Das Leben begann in einem Garten – und da soll es auch enden.

Mit frommer Offenherzigkeit glaubt man in *Forest Lawn* nicht an die Kunst der Imitation, sondern spricht statt dessen von der *Rekreation* der Kunst, das heisst, man erschafft neu und besser, was andere bereits vorzeichneten. Tatsächlich ist man davon überzeugt, dass die Nachbildung von Michelangelos David «inspirierender als das Original» ist. Mit puritanischem Eifer hat man denn auch den unverzeihlichen Schnitzer des Meisters korrigiert und die zentrale Stelle der Statue mit einem marmornen Feigenblatt überdeckt. Künstliche Blumen sind in *Forest Lawn* verboten; dafür dürfen während der «Halloween»-Zeit Kürbisse mit ausgehöhltem Mund und Augen auf die Gräber gelegt werden. Die rigorosen Bestimmungen erlauben einen Ausbruch aus der straffen Normiertheit der Grabplatten nur dann, wenn ein Denkmal als «wirkliches Kunstwerk in Form einer Erinnerungsskulptur» interpretiert werden kann.

Das Leben ist notwendigerweise an den Tod gebunden. Alles andere ist Sache der Einstellung, so wie Komik eine Frage des Blickwinkels ist. Auf einem Friedhof gibt es nichts zu lachen, doch in *Forest Lawn* soll auf Wunsch des Gründers, Hubert Eaton, keine Trauer herrschen. Je nach Laune kann man staunen, raunen, grinsen, spotten. Dem einen vermittelt der «Memorial Park» das Bild einer längst bewältigten Zukunft; dem englischen Schriftsteller Evelyn Waugh lieferte er vor 35 Jahren das Gerüst für seine makabre Satire «Tod in Hollywood». Wie kann man denn gegenüber dem kindisch-tierischen Ernst, dem rührend naiven Kulturverständnis und all den grotesken Details der geschäftigen Religiosität überhaupt seriös bleiben? Lacht man sich nicht auch über Buster Keaton halb zu Tode, weil er nie lachte und kurz vor seinem Tod vor Freude weinte, als man ihn ehrte? Die Wechselbeziehung zwischen Realität und Fiktion ist so alt wie der Film. Ein Sterbender kann das Kinopublikum zu Tränen rühren, auch wenn es genau weiss, dass das Ganze nur simuliert ist. Umgekehrt kann ein Schauspieler noch nach seinem Tod die Leute mit seiner postumen Präsenz zu Lachkrämpfen bringen. Horrorgeschichten gab es in Hollywood stets ebenso viele auf der Leinwand wie hinter den Kulissen. Mal liessen sich Drehbuchautoren durch wirkliches Geschehen zu einer Story inspirieren; mal war es

ihre Vorstellung, die kommendes Unheil vorwegnahm. So wurde, was er in der Werkstatt des Traumes für das Kino geschaffen hatte, für Roman Polanski über Nacht zur traumatischen Realität. Wer für das diabolische Spiel des Zufalls keine Erklärung sucht, spricht von der Ironie des Schicksals. In den kurz geschnittenen Rasen eingelassen, wirkt die Grabplatte von Sharon Tate wie eine matte Narbe.
Innerhalb der uniformen Monotonie von Hollywoods Nekropolen bildet die Statue eines grünen Knaben in Walt Disneys kontrolliert verwildertem Eckgarten schon fast eine frivole Randerscheinung. Vom Vater der Mickymaus heisst es, er liege in einem auf konstant minus 196 Grad Celsius gehaltenen Tiefkühlzylinder.

Wie die Pfeiler einer längst untergegangenen Welt liegen Cecil B. De Mille und Tyrone Power in ihren massiven Sarkophagen unter den Palmen des «Hollywood Memorial Park Cemetery» – direkt neben den Paramount Studios. Während es die filmische Bildersprache möglich macht, Unwirkliches lebensnah darzustellen, setzt man in *Forest Lawn* Sprachbilder in greifbare Wirklichkeit um. Ein *Memento mori* an Humphrey Bogarts Grab ist tatsächlich nur solchen Besuchern möglich, die im Besitz eines «goldenen Schlüssels der Erinnerung» sind, der ihnen Einlass in den von drei Meter hohen Mauern umgebenen *private garden* gewährt. Mit fast manischer Diskretion wird dafür gesorgt, dass die Privatsphäre der verewigten Stars respektiert wird. Unbestechlich spielen die Friedhofsangestellten den pflichtbewussten Ignoranten, wenn ein Fremder die Unverschämtheit hat, neugierig zu sein. Clark Gable und Carole Lombard wollen eben in ihrem «Grossen Schlaf» ungestört sein: «Die Familie will es so!» Filmhistorische Rivalität symbolisiert sich an den Ruhestätten des Stummfilmkönigs Douglas Fairbanks jr. und des ersten Tonfilmstars, Al Jolson: Falls der Smog es erlaubt, sieht man Al Jolsons Denkmal – einen perfekt in die Landschaft gebetteten fünfstöckigen Wasserfall – schon von weitem. Im Gegensatz dazu bewegt sich der Riesenteich von Douglas Fairbanks jr. lautlos und spiegelt die Stille seiner Umgebung.
Wäre der Film – wie Eisenstein ihn definiert hat – ein Krieg zwischen Bildern und Tönen, dann wären Valentino und Marilyn die Märtyrer der siebenten Kunst. Sie starben, beide auf dem Gipfel ihrer Karriere, einen frühen Tod, der Fragen offenlässt. So wurden sie zu Hyperstars und Mythen der Moderne. Täglich frische Rosen beweisen die nicht verwelkende Treue ihrer Bewunderer. Die beklemmende Atmosphäre in Valentinos Mausoleum, das kalte Echo der eigenen Schritte und das durch farbiges Glas gebrochene Licht geben der letzten Ruhestätte des Stars eine mysteriös magnetische Aura. Ganz anders bei Marilyn. Ausgerechnet sie liegt allein, ohne Glamour, auf dem hässlichsten aller Hollywood-Friedhöfe, in Westwood, zwischen unförmigen Häuserblöcken und einem Movie Center. *François Grundbacher*



Berliner Festwochen 84

Die Berliner Festspiele, die dieses Jahr vom 4.9. bis 1.10. stattfinden, sind ein universales Festspiel für alle Sparten der Kunst, für Musik, Oper, Theater, Tanz, Literatur, Film und bildende Kunst. Das diesjährige Thema der bildenden Kunst heisst «Berlin um 1900». Diese Ausstellung soll die Aufbruchsbewegungen der Jahrhundertwende zeigen, die vor allem in Berlin geprägt wurden und deren Wirkung bis heute nicht verlorenging. Das Festspielprogramm wird reichhaltig begleitet durch Lesungen, Vorträge, Theaterproduktionen, Konzerte, Filme und eine Kabarett-Serie. Aus dem Programm herausgegriffen: Martha Graham Dance Company mit Rudolf Nurejew als Solisten, Merce Cunningham Dance Company und Ariane Mnouchkine mit ihrem Shakespeare-Zyklus.

Hegenbarth-Retrospektive

Zum 100. Geburtstag von Josef Hegenbarth findet zur Zeit in Dresden eine Gedächtnisausstellung statt, die erstmals eine Übersicht über das Gesamtwerk des Künstlers bietet und dabei sein malerisches Werk besonders berücksichtigt. Hegenbarth, der zusammen mit Doré und Slevogt als einer der genialsten Buchillustratoren gilt, hinterliess bei seinem Tod 1962 ein gewaltiges Œuvre, das zum grossen Teil noch immer unveröffentlicht ist. 1961 schuf er sein grosses Alterswerk: den Kreuzweg für die wiedererrichtete St.-Hedwigs-Kathedrale in Berlin. (Bis 17.10.)

Auf der Suche nach versunkenen Skulpturen

Livorno, die Heimatstadt Modiglianis, stellte zum 100. Geburtstag ihres Künstlers die Mittel zur Verfügung, um nach den Statuen zu suchen, die der Künstler angeblich in den Kanal geworfen haben soll. Bei der Suche zogen die Organisatoren nur den seitlichen Abschnitt des Kanaltraktes in Betracht, der sich gleich gegenüber dem Atelier befindet, in dem der Künstler während seines Aufenthalts in Livorno um 1909 gearbeitet hatte. Am 17. Juli wurde mit der Ausbaggerung begonnen. Nach einer Woche kam der grosse Augenblick: Am 24. Juli hob der Baggerarm aus dem schlammigen Wasser einen Sandstein, auf dem deutlich die Umrisse eines weiblichen Gesichtes zu erkennen waren. Nach intensiver Weiterarbeit kam gegen Abend eine weitere Skulptur zum Vorschein. Beide sind in der für Modigliani typischen Stilisierung gearbeitet. Laut dem Gutachten der regionalen Denkmalpflege gelten beide als authentisch. In Rom werden die beiden Skulpturen nun einer Prüfung unterzogen werden. R. J.

Paul-Klee-Bilder an MET verschenkt

Kürzlich erhielt das Metropolitan Museum of Art in New York von Heinz Berggruen, einem in Genf lebenden Sammler und ehemaligen Kunsthändler, neunzig Werke Paul Klees geschenkt, darunter 12 Gemälde, 10 Zeichnungen, 68 Aquarell- und Gouachebilder sowie eine Bibliothek mit Büchern über Klee und sein Schaffen. Damit besitzt das Metropolitan Museum of Art, gleich nach dem Kunstmuseum in Bern mit mehreren Hundert der bedeutendsten Werke und Studien, die zweitgrösste Klee-Sammlung. Das MET plant für 1986/87 eine Klee-Retrospektive.

Vor...

444 Jahren, am 27. September: Päpstliche Bestätigung für den Jesuitenorden.

400 Jahren, am 15. September, wurde der deutsche Dichter Georg-Rudolf Weckherlin geboren.

250 Jahren, am 3. September, kam der englische Maler Joseph Wright zur Welt.

175 Jahren, am 7. September, starb die deutsche Schriftstellerin Karoline von Schelling.

75 Jahren, am 7. September, kam der amerikanische Regisseur Elia Kazan in Konstantinopel zur Welt.

Die Autoren der Hauptbeiträge

Colita, geboren 1940 in Barcelona, ist freischaffende Photographin in Barcelona. Zahlreiche Ausstellungen seit 1964 zu Themen wie: die Architektur Barcelonas, der Dichter Rafael Alberti, Carmen Amaya, Flamenco, ein Jahrhundert katalanische Kultur. Insgesamt neun Bücher sind mit ihren Photos erschienen, darunter: «Luces y sombras del Flamenco», «Els 9 cementiris de Barcelona», «La Antifemina» usw.

Gartmann+Greber. Hinter dieser Bezeichnung stehen die beiden Photographen Walter Gartmann, geboren 1953 in Basel, und Andreas Greber, geboren 1955 in Zürich. Gartmann erhielt 1982 das eidgenössische Stipendium für Photographie und das Nikon-Stipendium zugesprochen. Arbeiten von ihm wurden u. a. im Kunsthaus Zürich, in der Work Gallery und im Strauhof in Zürich ausgestellt. Greber absolvierte eine Lehre im graphischen Gewerbe und besuchte Kurse für Photographie und Malerei. Arbeiten von ihm waren ebenfalls im Strauhof in Zürich zu sehen. Er erhielt 1984 das eidgenössische Stipendium für Photographie.

Pablo Diener, geboren 1952 in Santiago de Chile, studierte an den Universitäten von Santiago, Leipzig, Heidelberg und Madrid Geschichte und Kunstgeschichte. Er lebt zur Zeit als freier Journalist in Madrid und arbeitet an seiner Dissertation. Diener ist am Zustandekommen dieser Ausgabe wesentlich beteiligt.

Ruth Henry, aufgewachsen in Mannheim, studierte Kunstgeschichte und Philosophie in Heidelberg und Bern. Seit 1950 arbeitete sie als Rundfunkautorin. Sie übersiedelte nach Paris und heiratete den Surrealisten Maurice Henry. Sie ist Kulturkorrespondentin für verschiedene deutschsprachige Zeitungen, u. a. für die «Frankfurter Rundschau». Sie übersetzte André Bretons Werk «Die Manifeste des Surrealismus» aus dem Französischen. Sie macht Fernsehdokumentationen, wie z. B. «Träume aus Eisen und Glas – Architektur des 19. Jahrhunderts in Paris».

Fernando Quiñones, ein Erzähler, Dichter, Verfasser zahlreicher Bücher und Flamenco-Forscher aus Cádiz, über den Jorge Luis Borges schrieb, er sei «eine grosse schriftstellerische Persönlichkeit der zeitgenössischen spanischen Literatur oder der Literatur überhaupt». Fernando Quiñones ist einer der besten Kenner des Flamenco und hat wesentlich dazu beigetragen, ihm internationale Geltung zu verschaffen. Er erhielt den Staatlichen Forschungspreis für seine Arbeit über Flamenco und für seine wöchentliche Sendung «El Flamenco, ayer y hoy» den Preis für das beste Musikprogramm des spanischen Fernsehens.

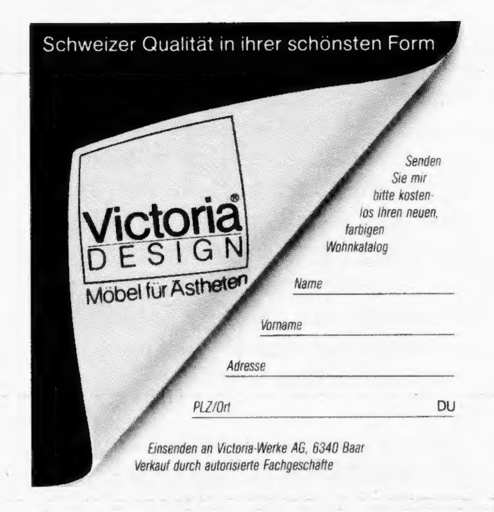
Marie Luise Syring, geboren 1944 in Paderborn. Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte 1963–1968 in Köln und Berlin. Kunstkritische und journalistische Tätigkeit seit 1975. Seit 1976 Korrespondentin für «du» in Paris. Freie Mitarbeiterin u. a. von «Kunstforum», Köln; «Nachrichten des Instituts für moderne Kunst», Nürnberg; Radio Bremen; «Etra/Arte», Neapel; «Documents sur», Paris.

Die Übersetzung des Flamenco-Textes besorgte Sybille A. Rott-Illfeld, München.

Photo- und Quellennachweis

Museo d'art modern, Barcelona: S. 2; Vera Isler, Basel: S. 6, 66–71; D. Minassian, Haut-de-Cagne: S. 11; Colita, Barcelona: S. 28/29; Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris: S. 30; Oronoz, Madrid: S. 32/33; Ed. Everest, León: S. 35; Urs Stahel, Zürich: S. 37; Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: S. 39, 45; Ed. Espasa-Calpe, Madrid: S. 43, 46, 48; Archivo MAS, Barcelona: S. 44; Verena Eggmann, Zürich: S. 62, 63; Krup/Nechuta: S. 78; Peter Baum, Linz: S. 80; Hans-Peter Siffert, Zürich: S. 88; F. Grundbacher, Paris: S. 93. Die Texte auf Seite 38 und 45 stammen aus «Flamenco-Verse», hrsg. von Fritz Vogelgsang, © Verlags AG Die Arche, Zürich 1964.





IM OKTOBER



Bücher und Leser

Der Mensch und seine Schrift sind von alters her ein würdiges und wichtiges Sujet der Malerei. Das Buch erschien zunächst als Zeichen göttlicher Weisheit und Frömmigkeit, dann als Insigne des Gelehrten und Dichters. Im bürgerlichen Zeitalter aber wurde mit der wachsenden Deutung des Schriftverkehrs die Forderung nach Schriftkenntnis allgemein, und im Zuge der fortschreitenden Alphabetisierung kamen auch alltägliche Lese-Szenen ins Bild.
Bilder von Lesern erzählen die Geschichte der Kultur und Gesellschaft, wenn man die Zeichen zu deuten weiss. Das Oktober-Heft wird sich dieser Aufgabe widmen: in einem Essay zum Thema «Der Mensch als Leser» sowie, konkreter, in Texten, die anhand zahlreicher Abbildungen jeweils ein Lese-Zeichen sozial- und kulturhistorisch kommentieren: den Brief, die Zeitung, die Brille, die Schule, die Magie usw. Weitere geplante Themen dieser Ausgabe sind «On collecting photographs», über das Sammeln von Photographien, und ein Interview mit dem Schriftsteller und Maler Eugène Ionesco.

Preise inkl. Porto	Inland	Ausland	BRD	Österr.
Einzelheft	sFr. 10.–	sFr. 12.–	DM 14.–	öS 98.–
Halbjahr	sFr. 49.–	–	–	–
Jahr	sFr. 90.–	sFr. 105.–	DM 120.–	öS 935.–

Jahresabonnemente werden auf Wunsch auch eingeschrieben (ca. Fr. 15.– Zuschlag) oder per Luftpost zugestellt (mit Zuschlag je nach Bestimmungsland).

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist ohne Zuschlag mit englischer Zusammenfassung erhältlich.

Legen Sie Ihrem Auftrag einen Bankscheck bei oder notieren Sie Ihre Bestellung auf der Rückseite des Postschecks.

Bezugsquelle:
«du»-Verlag, Conzett+Huber AG,
Postfach, CH-8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00 Telex 822371 cohu ch

Schweizerisches Postscheckkonto:
«du»-Verlag, Zürich, 80 - 3790

Banken: Schweizerische Kreditanstalt, Filiale Aussersihl, Kontokorrent 506920-11, CH-8021 Zürich

Deutsche Bank AG, Filiale 100, Konto Nr. 080/5143, D-6000 Frankfurt a/M 6

Creditanstalt-Bankverein, Filiale Schottengasse Bankkonto 0015-53544/00, A-1011 Wien

Weitere Bezugsmöglichkeiten:

Afrika: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt

Argentinien: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

Australien: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

Belgien: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

Chile: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

Dänemark: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Herlev Hovegade 199, DK-2730 Herlev

Deutschland: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

England: Barmerlea Book Sales Ltd., 64 Cricklewood Broadway, GB-London NW2 3EP

Finnland: Akateeminen Kiriakauppa, BP 10128, Helsinki 10 Rautakirja Oy, P.O. Box 1, SF-01641 Vantaa 64

Frankreich: Calligrammes, Librairie Allemande, 82 rue de Rennes, F-75006 Paris

Guatemala: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

Holland: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C

Israel: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

Italien: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

Japan: Orion-Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd. 7–6 Nihowbashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

Luxemburg: Messageries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

Mexiko: Libreria Internacional, Sonora 206, México 11, D. F.

Norwegen: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

Österreich: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

Portugal: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

Schweden: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack. S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York N.Y. 10017 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York. N.Y. 10013

Venezuela: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas



Walter Gross

Prêt-à-porter
Parfum

Zürich
Bahnhofstrasse 22
Telephon 221 17 48


BVLGARI
30, RUE DU RHÔNE
GENÈVE
TÉL. (022) 28 15 00
ROMA · NEW YORK · MONTE CARLO · PARIS